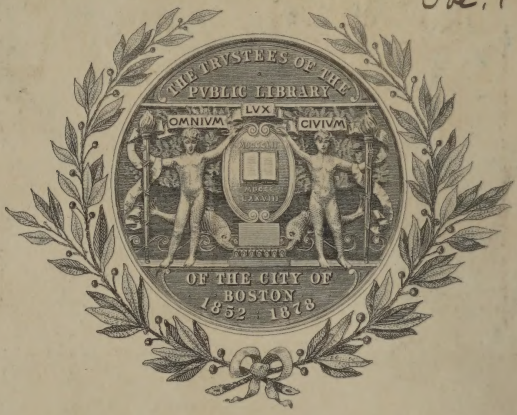
No 4047.111

Vol. 1



Bought with the income of

the Scholfield bequests.

Boston Public Lib.
t write in this book or ma
nalties for so do
the C

Die

Geschichte der Musik

des

17. 18. und 19. Jahrhunderts

in

chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von A. W. Ambros

von

Wilhelm Langhans.

In zwei Bänden.

Erster Band.

Leipzig.
Verlag von F. E. C. Leuckart
(Constantin Sander)
1882.

Alle Rechte vorbehalten.

Sch
June 21. 1899
D

FRANZ LISZT

IN INNIGER VEREHRUNG ZUGEEIGNET.

Vorbemerkung.

Als mir von Seiten der Verlagshandlung F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) der Vorschlag gemacht wurde, eine Fortsetzung der Ambros'schen Musikgeschichte zu schreiben, glaubte ich denselben, so schmeichelhaft er auch für mich war, rundweg ablehnen zu müssen; denn nicht nur schien es mir von vorn herein eine sträfliche Anmassung, meinen Namen in solcher Weise mit dem des berühmten Autors zu associiren, sondern ich musste die Aufgabe selbst für unlösbar halten, schon deswegen, weil das überreich vorhandene Material zur Bearbeitung einer Geschichte der Musik nach dem 16. Jahrhundert, sollte diese an Ausführlichkeit der von Ambros unternommenen Darstellung der früheren Jahrhunderte auch nur annähernd gleichkommen, statt einer Hand mindestens zehn Hände und statt der von der Verlagshandlung geplanten zwei Bände deren mindestens zwanzig erfordern würde.

Weniger bedenklich klang mir dagegen ein zweiter Vorschlag meines Herrn Verlegers, eine, wenn auch chronologisch an Ambros sich anschliessende, dem Charakter und der Anlage nach jedoch selbständige Geschichte der Musik der letzten drei Jahrhunderte in einem verhältnissmässig knappen Rahmen zu verfassen; denn eine Arbeit dieser Art bietet zu einer

Vergleichung mit Ambros, die für mich unter allen Umständen nachtheilig ausfallen müsste, keinerlei Handhabe, da es sich hier nicht um Erforschung unbekannter Gebiete handelt, sondern im Wesentlichen um ein Zusammenfassen des in zahlreichen Monographien bereits vorhandenen Materials. Damit ist auch gesagt, dass sich meine Arbeit an einen weiteren Leserkreis wendet, als der von Ambros und von Otto Kade, dem ersten Fortsetzer des Ambros'schen Werkes (vergleiche: Auserwählte Tonwerke der berühmtesten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, Leipzig, 1882), in's Auge gefasste, vorwiegend fachmännische. Für den Fall jedoch, dass sie auch von dem letzteren nicht unbeachtet bleibt, hege ich die Hoffnung, man möge ihr wenigstens denjenigen Grad geistigen Zusammenhanges mit der Ambros'schen zugestehen, welcher sich aus dem Verhältniss eines eifrigen und dankbaren Schülers zu seinem grossen Lehrer gleichsam von selbst ergiebt.

Sollte meine Schrift, wie es in der Absicht der Verlagshandlung liegt, auch für diejenigen brauchbar sein, welche das Ambros'sche Werk nicht besitzen, so war es unerlässlich, in einer kurzgefassten Einleitung die zum Verständniss der neueren Musikgeschichte wichtigsten tonkünstlerischen Ereignisse der früheren nachchristlichen Jahrhunderte zu recapituliren; möglicherweise wird aber auch diese Einleitung dem einen oder dem andern Leser meines Vorgängers willkommene Gelegenheit bieten, die Fülle des von ihm Mitgetheilten in übersichtlicher Kürze und vielfach mit seinen eigenen Worten noch einmal an sich vorüberziehen zu lassen.

Charlottenburg bei Berlin, Februar 1882.

Wilhelm Langhans.

Inhaltsverzeichniss.

Seite

Vorbemerkung . . . . . III—IV

Einleitung . . . . . 1—107

Unselbständigkeit der frühchristlichen Kunst S. 3. Gründung der ersten kirchlichen Singschulen 4. Das antike Musiksystem als Grundlage des nachchristlichen 5. Octavengattungen. Transpositions-Scalen 7. Der Ambrosianische Gesang 9. Der Gregorianische Gesang. Authentisch und plagalisch 11. Die Kirchentonarten 12. Tonschrift. Buchstaben und Neumen 13. Karl der Grosse 16. Die Sängerschule zu St. Gallen 17. Das Instrumentenspiel und die mehrstimmige Musik 19. Hucbald und die Lehre vom Organum (Diaphonie) 20. Hucbald's Versuche zur Verbesserung der Notation 22. Durch Guido von Arezzo zum Abschluss gebracht 23. Das dem Guido zugeschriebene Hexachord-(Solmisations-)System 24. Die Mensuralmusik. Franco von Cöln 26. Der Discantus 29. Die Kunst unter dem Einfluss der scholastischen Philosophie 31. Culturgeschichtliche Bedeutung der Kreuzzüge 32. Troubadours und Minstrels 34. Minnesinger 36. Meistersinger 38. Tabulatur 39. Volksgesang 40. Geistliche Schauspiele. Mysterien 41. Ausbildung des Discantus (Déchant) in der päpstlichen Capelle zu Avignon. Guillaume de Machau 44. Der Faux-Bourdon 45. Die niederländischen Contrapunktisten. Guillaume Dufay 47. Dunstable. Ockenheim 48. Josquin des Près. Musikalische Herrschaft der Niederländer in ganz Europa 50. Das Zeitalter der Renaissance 52. Verhältniss der Musik zu den übrigen Künsten 53. Martin Luther's Reform der Kirchenmusik 54. Johann Walther, Verfasser des ersten protestantischen Gesangbuchs 55. Luther's Antheil an demselben als Erfinder von Melodien 56. Trennung des Gemeindegesanges von dem Kunstgesange 58. Eccard. Stobäus 59. Einfluss der antiken Dichtung auf die Vocalcomposition 60. Ludwig Senfl. Hans Leo Hasler 61. Palestrina. Seine Verdienste um die katholische Kirchenmusik 63.

Seite

Der weltliche Kunstgesang. Das Madrigal 65. Arcadelt. Goudimel. Luca Marenzio 66. Die Nachfolger Palestrina's. Gregorio Allegri 67. Spanische Componisten in der päpstlichen Capelle. Morales. Vittoria 68. Adrian Willaert. Die Venezianische Schule 70. Der Theoretiker Zarlino. Das sog. reine diatonische System 73. Andreas und Johannes Gabrieli. Fortschritte der Instrumentalmusik 75. Instrumentalmusik-Formen. Fantasia. Ricercare. Conrad Paumann 76. Claudio Merulo. Die Toccata 77. Die Laute 78. Die Kunst des Notendruckes mit beweglichen Typen. Ottaviano dei Petrucci 79. Orlandus Lassus. Ende der musikalischen Alleinherrschaft der Niederländer 80. Englische Tonsetzer unter der Regierung der Königin Elisabeth 81. Anfänge der dramatischen Musik in Italien 83. Antiquarische Forschungen 84. Die Florentiner Camerata. Der dramatische Einzelgesang. V. Galilei 85. Caccini. Peri. Monodie und Recitativ 86. Die moderne Oper (Tragedia per musica) tritt ins Leben 88. Ihre Ausbildung durch Claudio Monteverde 90. Orchester-Instrumente zu seiner Zeit 92. Das Clavier 94. Venedig als Pflegestätte der Oper 97. F. Cavalli 98. Einführung der dramatischen Musik in die Kirche. Das Oratorium 99. Filippo Neri. Emilio del Cavaliere 100. Viadana. Das geistliche Concert. Der Bassus generalis (continuus) 102. Verflachung des geistlichen Musikdrama 104. Die Orgelkunst in Italien. Frescobaldi. Pasquini 105.

I. Wirkungen der Florentiner Musikreform in Deutschland und Italien während des 17. Jahrhunderts. Michael Praetorius 111. Sein Syntagma musicum 112. Sinken des Kunstgeschmackes in Italien 113. Heinrich Schütz 114. Anstellung als Hofcapellmeister in Dresden 115. Die Dresdener Capelle 116. Hauptwerke: Die Psalmen Davids 117. Auferstehung 119. Die sieben Worte 124. Symphoniae sacrae 125. Die vier Passionen 127. Letzte Lebensjahre. Tod 129. Hammerschmidt. Die Motette. Geistliche Dialogen 130. Leipziger Tonsetzer. Calvisius. Schein. Kuhnau 132. Die Orgelkunst in Deutschland. Scheidt. Sweling. Froberger 134. Königsberger und Berliner Tonsetzer. Sebastiani's Passionsmusik 135. H. Albert 137. Johann Crüger. Das kirchliche Lied 138. Vervollkommnung des dramatischen Stils in Italien 139. Carissimi. Oratorium. Cantate. Kammergesang 140. M. A. Cesti 146. A. Steffani 147. Das Kammerduett 150. Alessandro Stradella 155. L. Rossi 162. 111—163

II. Die Ausbildung der Oper in Frankreich. Kunstzustände in Frankreich während des 16. Jahrhunderts 164. Baïf's Akademie für Dicht- und Tonkunst 168. Das Ballett. Ballet comique de la reine 169. Der Sologesang. Michel Lambert 174. Mazarin beruft eine italienische Operntruppe nach Paris 175. Ausbildung der Oper auf Grund nationaler Kunstprincipien. Perrin. Cambert 178. Die erste französische Musik-Komödie 181. Gründung einer Opern-Akademie durch Perrin 186. Die Oper Pomone 187. J. B. Lully 195. Ludwig XIV. überträgt ihm die Leitung der Akademie 199. Der 164—247

Seite

Dichter Quinault 203. Lully's Wirksamkeit auf allen Gebieten des Opernwesens. Die Ouvertüre 205. Lully als Mensch 208. Nachfolger Lully's 213. André Campra 215. Das pantomimische Ballett 221. J. P. Rameau 224. Hippolyte et Aricie 229. Rameau als Theoretiker 233. Rameau als Mensch 235. Das französische Orgel- und Clavierspiel 237. François Couperin 239. Marchand. Daquin. Rameau 243. Kämpfe der Organisten gegen die zünftigen Musiker 245. J. P. Guignon, der letzte „Geigerkönig" 246.

III. Italien unter der Herrschaft des dramatischen Gesanges. Die neapolitanische Schule. A. Scarlatti 248. Die Dacapo-Arie. Das begleitete Recitativ 250. Scarlatti's Ouvertüre 253. Seine Schüler. Durante. Leonardo Leo 255. Nachblüthe der Tonkunst in Venedig 260. Legrenzi. Lotti 261. Marcello 266. Seine Psalmen 267. Marcello als Schriftsteller 269. Tonkünstler in anderen Städten Italiens. Rom 271. Bologna 273. Bologneser Theoretiker. Padre Martini. Paolucci 278. Astorga 282. Nachfolger A. Scarlatti's in Neapel 285. Porpora 286. Pergolese 289. Jomelli 293. Piccini. Die neapolitanische Oper in ihrer Vollendung 295. Die letzten Neapolitaner. Paisiello. Zingarelli. Cimarosa 298. Der Kunstgesang 305. Castraten 306. Die Gesangschule des Pistocchi in Bologna 308. Gesangsvirtuosen. Senesino. Caffarelli 311. Farinelli 313. Sängerinnen. Francesca Cuzzoni. Faustina Bordoni 315. Italienische Operndichter 320. Metastasio 322. 248—327

IV. Die Oper in Deutschland vor Mozart. Dramatische Darstellungen im 16. Jahrhundert 328. Hoffeste in dramatischer Form 330. Die erste Opernaufführung in Deutschland 332. Italienische Componisten am Dresdener Hofe 336. Errichtung einer italienischen Oper in Dresden 338. Die Zeit August's des Starken 341. Katholische Kirchenmusik. Zelenka 343. Heinichen. Der Generalbass 344. Instrumentalmusik 345. Die Dresdener Oper unter August III. J. A. Hasse 348. Kurprinzessin Maria Antonia 355. Auflösung der italienischen Oper 357. Musikzustände in Wien 357. Kaiser Leopold I. als Clavierspieler und Componist 358. J. J. Fux 360. Sein „Gradus ad parnassum" 364. Beschränkung des italienischen Theaters zu Gunsten des deutschen unter Maria Theresia 368. Anfänge der Oper in München 369. Blüthe der italienischen Oper unter Max Joseph III. 371. Karl Theodor, Beschützer der deutschen Tonkunst 372. Berliner Musikzustände z. Z. Friedrich's I. 373. Friedrich der Grosse 374. J. J. Quanz 375. C. H. Graun 377. Franz Benda 379. Sebastian Bach am Hofe Friedrich's d. Gr. 385. Die Sängerin Gertrud Schmähling 386. Pflege der classischen Kirchenmusik in Berlin. K. F. C. Fasch 390. Gründung der Berliner Singakademie 392. Anfänge einer deutschen Oper. Das Singspiel Seelewig 395. Deutsche Oper in Hamburg 398. Reinhard Keiser 404. Unfähigkeit der Hamburger Operndichter 407. G. F. Händel in Hamburg 411. J. Mattheson 414. G. Telemann 418. Ende der deutschen Opernperiode in Hamburg 421. 328—422

Seite

V. Passion und Oratorium bis zum Höhepunkte ihrer Entwickelung. Der Pietismus 423. Cantatenstreit in Hamburg 427. Passionsdichtung von B. H. Brockes 430. Von Keiser, Telemann, Händel und Mattheson in Musik gesetzt 433. J. S. Bach 436. Lehrjahre 440. Wirksamkeit als Organist in verschiedenen Städten 441. Anstellung als Cantor der Thomasschule in Leipzig 448. Schattenseiten seiner amtlichen Thätigkeit 450. Ernennung zum kgl. Hofcompositor und andere Auszeichnungen 452. Erblindung und Tod 454. Nachkommen 455. Kirchenwerke. Passionen 456. Instrumentalwerke 460. Schülerkreis. Spätere Schicksale seiner Werke 463. G. F. Händel 465. Reise nach Italien 466. Anstellung in Hannover 468. Uebersiedelung nach London 469. England's Musikzustände im 17. Jahrhundert. Henry Purcell 470. Händel als Capellmeister in Cannons 475. Zwanzig Jahre an der italienischen Oper 476. Widmet sich ganz dem Oratorium 477. Erblindung und Tod 479. Bach und Händel als Künstler und als Menschen 481. Händel's Verhältniss zu England und zur englischen Dichtung 485. Nationaler Charakter seiner Musik. Carey. Arne 485. Stil des Händel'schen Oratoriums 486. Der Chor im Oratorium 487. Biographien Händel's. Bearbeitungen seiner Werke 488. 423—490

Einleitung.

Humanismus, Renaissance, Reformation, im Grunde nur verschiedene Namen für eine und dieselbe Sache, drei Ausströmungen einer gemeinsamen Quelle, jener gewaltigen Bewegung der Geister, welche der Nacht des Mittelalters ein Ende bereitete und überall Leben und Streben erzeugend, der Menschheit neue Wege zur geistigen Vervollkommnung wies. Der Humanismus stellte sich die Aufgabe, die Beziehungen des Menschen zum Menschen wieder anzuknüpfen, nachdem dieselben seit der Verbreitung des Christenthums durch die stete, allzuängstliche Sorge um das Leben im Jenseits unterbrochen waren. Die Renaissance, das Wiedererwachen des Geschmackes für die antike Kunst, ein unmittelbarer Erfolg der durch die Humanisten vermittelten Bekanntschaft mit der Literatur des Alterthums, setzt an Stelle der grübelnden Askese der ersten christlichen Jahrhunderte die heitre Lebenslust der heidnischen Welt und lehrt die Völker des Abendlandes, das irdische Jammerthal im Spiegel der Kunst als einen Vorhof des Paradieses aufzufassen. Die Reformation endlich reinigte die religiösen Anschauungen von den Trübungen verschiedener Art, die mit der immer wachsenden Macht der katholischen Kirche, das Verhältniss des Menschen zu seinem Gotte zu stören drohten, und entfesselte, indem es das Individuum zu höherer Selbständigkeit aufrief, als der Katholicismus seinem Wesen nach gestattete, eine bis dahin ungeahnte Fülle geistiger Arbeitskraft.

Waren nun alle diese Bestrebungen mittelbar oder unmittelbar gegen die Kirche gerichtet und musste der in ihnen waltende jugendliche Geist folgerichtigerweise in Conflict mit der älteren Culturmacht gerathen, welche während eines vollen Jahrtausends die Führung auf geistigem Gebiete gehabt und nicht nur das künstlerische Schaffen, sondern auch die wissenschaftliche Forschung und das philosophische Denken fast ausschliesslich bestimmt hatte, so darf daraus keineswegs gefolgert werden, die Kirche als solche habe sich der geistigen Entwickelung hindernd entgegengestellt. Im Gegentheil ist sie es gewesen, welche beim Zusammensturze der antiken Welt das kostbare Vermächtniss derselben in Empfang nahm und die mit ihm überkommenen Bildungselemente durch sorgfältige Pflege nicht allein vor dem völligen Untergang bewahrte, sondern auch zu Neubildungen von höchster Bedeutung zu verwerthen gewusst hat. Die Tonkunst namentlich dankt der katholischen Kirche den Vorzug, sich in unmittelbarem Zusammenhange mit der des Alterthums entwickelt zu haben, im Gegensatz zu den übrigen Künsten, denen die antiken Ueberlieferungen Jahrhunderte lang verloren gewesen waren. Und während Dicht- und bildende Kunst sich auch nach wieder gewonnenen Beziehungen zur Antike im Wesentlichen mit Nachahmung derselben begnügen mussten, vermochte sich die Musik, wiederum nur mit Hülfe der Kirche und ihrer Angehörigen, zu einer Bedeutung und Selbständigkeit zu erheben, welche das Alterthum, selbst in den Zeiten höchster Kunstblüthe vergebens angestrebt hatte. Eine gedrängte Uebersicht des tonkünstlerischen Entwickelungsganges der ersten nachchristlichen Jahrhunderte, welche wir zunächst als unerlässliche Bedingung zum Verständniss der Geschichte der modernen Musik zu gewinnen suchen, wird das Gesagte bestätigen und gleichzeitig den Beweis liefern, dass der künstlerisch segensreiche Einfluss der Kirche durch die Geistesrevolution des 16. Jahrhunderts keineswegs aufgehoben wurde, dass vielmehr ihre musikalischen Errungenschaften allen Stürmen trotzend, auch der Folgezeit eine feste Grundlage für ihre Arbeiten geblieben sind.

Eins freilich müssen wir gleich jetzt der römischen Kirche bestreiten: das ihr so häufig zugeschriebene Verdienst nämlich, bereits in den ersten Zeiten ihres Bestehens eine ihr eigenthümliche Musik gehabt zu haben. Im steten Kampfe mit den Hindernissen, welche von Seiten der heidnischen Majorität den jungen Christengemeinden bereitet wurden, konnten diese schlechterdings weder Zeit noch Stimmung zu künstlerischen Arbeiten finden. Selbst in der dürftigen bildnerischen Ausschmückung ihrer damaligen Versammlungsstätten zu gottesdienstlichen Zwecken, den römischen Katakomben, sehen wir sie von der griechischen Kunst völlig abhängig, ja, die bekannten Typen der antiken Mythologie getreu copiren. So findet sich unter den gegenwärtig im *Museo christiano*

zu Rom conservirten Fresken aus jener Zeit ein Orpheus, durch die Klänge seiner Lyra die wilden Thiere zähmend, lediglich durch die entsprechende Beischrift zu einem „Daniel in der Löwengrube“ umgewandelt; der Delphin des Arion ist zum Wallfisch des Jonas geworden, der bocktragende Hermes *(Kriophoros)*, ein von den Bildnern des Alterthums häufig wiederholter Typus, zu dem „guten Hirten“, der das verlorene Schaf zur Heerde zurückbringt. Einen höheren Grad künstlerischer Selbständigkeit in der Musik der ersten Christen anzunehmen sind wir aber um so weniger berechtigt, als gerade auf diesem Gebiete der Kunst sich das Bedürfniss nach Neubildungen erfahrungsmässig am spätesten geltend macht. In den verschiedensten Epochen der Musikgeschichte finden sich Beispiele der Verwendung älterer Tonweisen zu neuen Dichtungen, auch wenn diese mit den Bestimmungen jener Weisen in keinerlei Zusammenhang standen, und so werden sich auch die Dichter der frühesten Christengemeinden nicht gescheut haben, ihre Hymnen den gebräuchlichen antiken Singweisen anzupassen. Wollte man dennoch eine Abweichung der frühchristlichen Psalmen- und Hymnenmusik von der griechischen annehmen, so kann eine solche nur unter dem Einflusse des jüdischen Cultusgesanges stattgefunden haben; da jedoch dieser selbst in Folge der langjährigen politischen Abhängigkeit des jüdischen Volkes und bei der weltbeherrschenden Macht der griechischen Cultur schon während der letzten vorchristlichen Jahrhunderte seine Eigenart grösstentheils eingebüsst haben muss, so kann jene Annahme nur geringe Wahrscheinlichkeit beanspruchen.

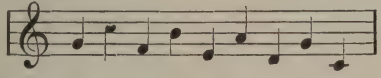
Als eine erste, vorläufig allerdings nur negative musikalische Lebensregung der christlichen Kirche ist das Verbot zu betrachten, welches der Bischof Clemens von Alexandrien (um 200 n. C.) gegen den Gebrauch der chromatischen Tonfolgen beim Cultusgesange erliess. Denn bei zunehmender Ueppigkeit und Verweichlichung hatte sich die antike Welt schon lange nicht mehr mit der Diatonik d. h. der im Wechsel der Ganz- und Halbtonschritte bestehenden Tonfolge begnügt, sondern durch Hinzunahme zweier weiterer Tongeschlechter, der Chromatik und der mit Viertelton-Intervallen ausgestatteten Enharmonik, ihren Melodien ein Element der Unruhe und leidenschaftlichen Erregtheit beigemischt, welches mit der Würde des Gottesdienstes unvereinbar schien. Wie wenig jedoch weder jetzt noch in den folgenden Jahrhunderten die Herrschaft des griechischen Kunstgeistes ernstlich bedroht werden konnte, selbst dann nicht als durch Kaiser Constantin das Christenthum zur Staatsreligion erhoben wurde (333) und bald darauf die Völkerwanderung (375) die socialen Verhältnisse des Abendlandes von Grund aus veränderte, dies zeigt namentlich die Achtung, welche die sogenannten Barbaren, mit wenigen Ausnahmen, der antiken Bildung entgegenbrachten; vor allem die Gothen, deren erleuchteter und energischer

König Theodorich der Grosse (gest. 520) in jenen Zeiten wilder Gährung einen heilsamen Einfluss auf die Neugestaltung der Verhältnisse ausübte. Auch in musikgeschichtlicher Beziehung verdient der Name dieses Herrschers genannt zu werden, da an seinem Hofe die Musikschriftsteller Boëtius und Cassiodor lebten und wirkten, die letzten Repräsentanten des classischen Alterthums, und als solche von den nächstfolgenden, der griechischen Sprache und Wissenschaft unkundigen Gelehrten-Geschlechtern hochangesehen. Besonders galten des ersteren „Fünf Bücher über die Musik", obwohl sie nichts weiter enthalten als eine Darstellung und Erläuterung der griechischen Theorien, während des ganzen Mittelalters den musikalischen Forschern als eine Art Orakel.

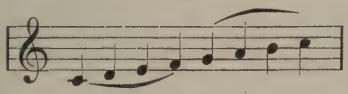
Mit dem Tode des Boëtius, welcher der Theilnahme an einer Verschwörung römischer Patrioten gegen die Gothenherrschaft angeklagt, auf Theodorich's Befehl in Pavia eingekerkert und bald darauf hingerichtet wurde (524), erlischt die Fackel der antiken Bildung, welche so lange Jahrhunderte ihren Glanz über die Welt verbreitet hatte, und die katholische Kirche beginnt sich ihrer culturhistorischen Mission mit voller Kraft zu widmen. Schon mehr als zwei Jahrhunderte vor diesem Zeitpunkte scheint sie sich dieser ihrer Aufgabe auch nach musikalischer Seite bewusst geworden zu sein; in dem Bestreben, bei der steten Wiederkehr der kirchlichen Fest- und Gedenktage bestimmte Normen für den musikalischen Theil des Gottesdienstes zu gewinnen, hatte Papst Sylvester (um 314) Singschulen errichtet zu dem Zwecke, die künstlerischen Traditionen vor Vergessenheit zu bewahren und sie im Sinne der neuen Kirche weiterzubilden. Anstalten dieser Art waren übrigens schon deshalb nothwendig, weil mit dem Festhalten der Kirche am Lateinischen als Cultussprache und dem allmählichen Absterben desselben als Sprache des Volkes die Theilnahme des letzteren am Kirchengesange unmöglich wurde. In diesem Sinne betrachtet, erscheint auch der Beschluss des Concils von Laodicea (367) gerechtfertigt, welches nicht lange danach decretirte „es solle kein Anderer in der Kirche singen, als die dazu verordneten Sänger von der Tribüne".

Die Frage, ob der christliche Cultusgesang in Folge dieser Bestrebungen einen besonderen, vom antiken abweichenden Charakter gewonnen habe, müssen wir verneinen, wenn wir uns nunmehr der, nach gewisser Richtung bedeutsamen Reform des hlg. Ambrosius Bischof von Mailand (gest. 397) zuwenden, und auch in ihr nichts weiter entdecken können, als das Streben nach Vereinfachung der vom Alterthum ererbten musikalischen Ausdrucksmittel. Zur Begründung dieser Behauptung, durch welche übrigens der Werth der Ambrosianischen Reform nicht herabgesetzt werden soll, denn sie bildet den Grundstein zu dem bis auf den heutigen Tag erhaltenen Gregorianischen Gesang, möge hier das zum Verständniss der nach-

christlichen Musik Wesentliche aus der griechischen Musiktheorie angeführt werden. Die Untersuchungen der Tonverhältnisse zum Zwecke der Systembildung hatte bei den Alten ohne Zweifel damit begonnen, dass man einen tönenden Körper, z. B. eine schwingende Saite, in zwei gleiche Hälften theilte und so das Intervall der Oktave fand (1 : 2), deren Bedeutung für die praktische Musik schon deshalb anerkannt sein musste, weil Männer und Knaben beim Vortrag einer und derselben Melodie unwillkürlich in Oktaven sangen. Gleichwohl wurde dies Intervall nicht zur Grundlage des Systems genommen; man zog es vor, weiter zu experimentiren, und da eine fortgesetzte Theilung der Saite in Hälften stets wieder die Octave ergab, so verglich man versuchsweise drei ihrer Theile mit dem Ganzen und fand auf diesem Wege das Intervall der Quarte (3 : 4), welche man nunmehr zur Grundlage des Systems machte. Nachdem nun mit Hülfe der Quarte, sowie der zur Ergänzung der Octave nöthigen Quinte die Auffindung der Intervalle der diatonischen Scala gelungen war

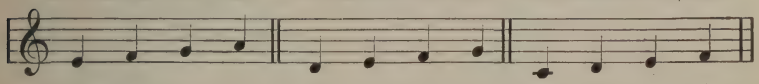


dachte man sich diese letzteren als aus zwei Quartensystemen, Tetrachorde genannt, zusammengesetzt



und construirte dann mit Hülfe der, durch die Lage des Halbtones verschiedenen, nach griechischen und kleinasiatischen Provinzen benannten Tetrachorde

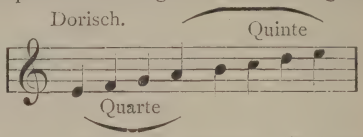
Dorisch. Phrygisch. Lydisch.
Der Halbton in der Tiefe. Der Halbton in der Mitte. Der Halbton in der Höhe.



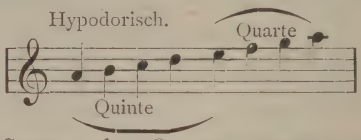
weitere Scalen, welche die gleichen Benennungen erhielten, wie die ihnen zu Grunde gelegten Tetrachorde. Es war naheliegend, nun auch auf den übrigen Tönen der diatonischen Scala eine siebentönige Leiter zu construiren, und so gelangte man zu den sieben folgenden, durch die Stellung ihrer Intervalle untereinander verschiedenen Octavengattungen (griechisch *Harmonia*):

Dorisch . . . . . *ef — g — a — hc — d — e*
Phrygisch . . . . . *d — ef — g — a — hc — d*
Lydisch . . . . . *c — d — ef — g — a — hc*
Mixolydisch . . . . *hc — d — ef — g — a — h*
Hypodorisch . . . *a — hc — d — ef — g — a*
Hypophrygisch *g — a — hc — d — ef — g*
Hypolydisch *f — g — a — hc — d — ef*

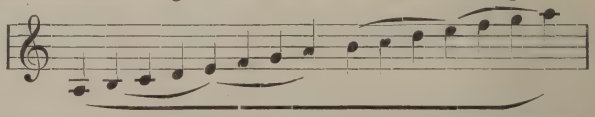
Die drei letztgenannten Octavengattungen sind (wie auch die hier ein Abhängigkeitsverhältniss bezeichnende Präposition *hypo* ausdrückt) als Varianten der ersteren aufzufassen, deren Theile, nach dem später angenommenen Princip der Theilung der Octave in Quarte und Quinte z. B.



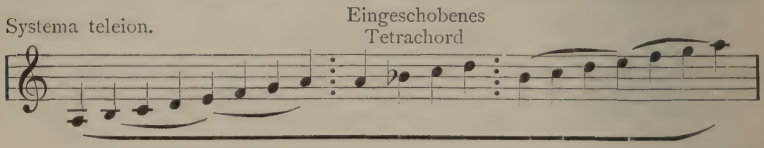
umgestellt wurden, so dass die höhere (Quinten-) Hälfte in den mit *hypo* bezeichneten Octavengattungen zur tieferen wird:



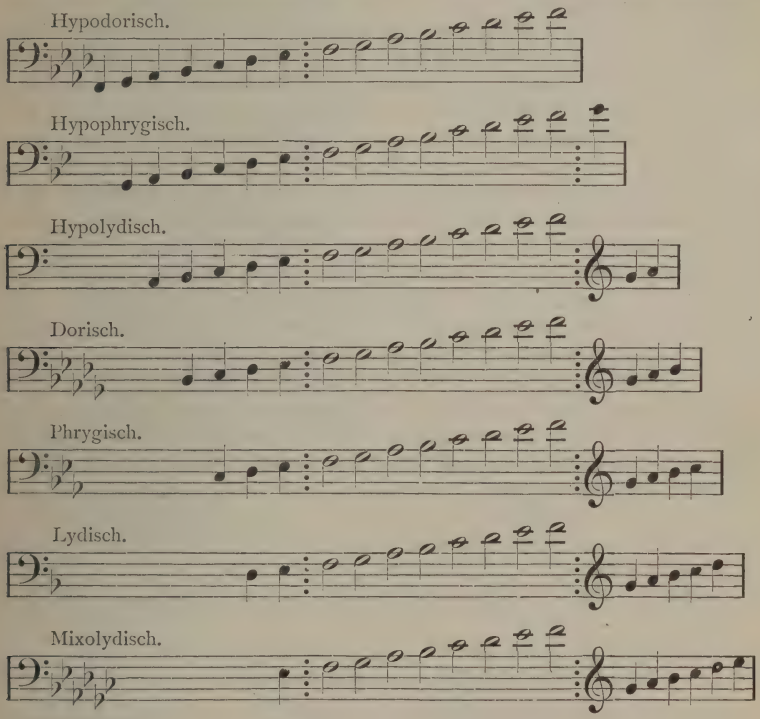
Zu diesem System der Octavengattungen gesellte sich mit der Zeit noch ein erweitertes, das der Transpositionsscala (*Tonos*), bestehend aus einer zwei Octaven umfassenden Mollscala, und von jenem ersteren System dadurch wesentlich verschieden, dass es, wie die moderne Dur- und Moll-Tonleiter, von jeder beliebigen Tonhöhe angefangen wurde, ohne bezüglich der Intervallenfolge eine Veränderung zu erleiden. Gemeinsam ist beiden Systemen zunächst ihr Ursprung aus dem Tetrachord, nur dass in der Transpositionsscala die Verbindung zweier Tetrachorde auf doppelte Weise geschehen konnte: entweder war der höchste Ton des ersteren mit dem tiefsten Ton des folgenden (höheren) Tetrachords identisch (*synaphe*) oder zwei Tetrachorde wurden durch ein Ganztonintervall getrennt (*diazeuxis*). Die folgende, aus dem dorischen Tetrachord gebildete und durch Beifügung noch eines Tones in der Tiefe (des „Hinzugenommenen" *proslambanomenos*) vollständig gewordene Transpositionsscala zeigt beide Arten der Verbindung:



wozu jedoch bemerkt werden muss, dass das sogenannte „vollendete" System (*systema teleion*) noch eines fünften Tetrachords bedurfte, welcher an der Stelle des diazeuktischen Ganztonintervalls *a—h* in enger Verbindung mit dem benachbarten tieferen eingeschoben wurde und zum Moduliren in die Unter-Dominante dienen konnte.



Weiter stimmen die Transpositionsscalen mit den Octavengattungen noch darin überein, dass auch bei ihnen die Benennung nach Provinzen wiederkehrt, diese, in Anbetracht der Wesensverschiedenheit beider Systeme befremdliche Erscheinung ist nach Fr. Bellermann (*Anonymi scriptio de musica*, Note 28) dadurch zu erklären, dass zur Construirung der während der Blüthezeit der griechischen Kunst gebräuchlichsten Transpositionsscalen[1]) die Octavengattungen unmittelbaren Anlass gegeben haben. Der Sangbarkeit wegen wurden nämlich alle sieben Octavengattungen auf eine Tonhöhe transponirt, und zwar auf die, allen Stimmorganen bequeme



[1]) Es gab deren nach Einführung der chromatischen Tonleiter zwölf, von denen die fünf mit *d*, *dis*, *e*, *f*, fis beginnenden als Haupttonarten galten. In spätester Zeit vermehrte man ihre Zahl auf fünfzehn, indem man jenen Haupttonarten je zwei, mit der Unter- und Oberquarte beginnende Nebentonarten hinzufügte, von welchen letzteren die drei höchsten natürlicherweise nur eine Wiederholung der drei tiefsten, mit der Unterquarte beginnenden, waren. Zur Bezeichnung dieser Scalen dienten wie erwähnt die Provinznamen Dorisch (d—d_2), Jonisch (dis—dis_2), Phrygisch (e—e_2), Aeolisch (f—f_2), Lydisch (fis—fis_2), welche sich bei den Nebentonarten mit der Präposition *hypo* „unter" (für die mit der Unterquarte beginnenden) und *hyper*, „über" (für die mit der Oberquarte beginnenden) wiederholten.

Octave *d*—*d* (nach damaliger Notation *f*—*f*[1]). Die so transponirten Octaven-Tonleitern aber wurden dann diatonisch zu einer zwei Octaven umfassenden Mollscala verlängert, welche nun mit Recht den Namen der Octavengattung führen durfte, weil diese (wie die weissen Noten der vorstehenden Tabelle zeigen) mit den ihr eigenthümlichen Intervallschritten in stets gleicher Tonhöhe an ihr zur Erscheinung kam.

Die Transpositionsscalen waren für die den Gesang begleitenden Instrumente erfunden, welche bei ihrer Anfertigung auf eine gewisse Tonhöhe eingerichtet werden mussten, und ihre Erwähnung wäre demnach hier, wo es sich um die Entwickelung des christlichen Kirchengesanges handelt, überflüssig gewesen. Doch wollte ich die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, um schon jetzt das Missverständniss aufzuklären, welches am Ausgange des Mittelalters die musikalischen Theoretiker veranlasste, die inzwischen von der Kirche angenommenen sieben griechischen Octavengattungen, zwar mit ihren antiken Benennungen, jedoch in verkehrter Reihenfolge zu bezeichnen. Nachdem nämlich schon im frühen Mittelalter das Instrumentenspiel aus der Kirche verbannt war, und damit die Transpositionsscalen ihre Bedeutung eingebüsst hatten, ging die Kenntniss derselben überhaupt verloren. Was die Octavengattungen betrifft, so blieben diese zwar ununterbrochen in Gebrauch, ihre antiken Namen jedoch geriethen ebenfalls in Vergessenheit, nachdem in den wissenschaftlichen Kreisen die griechische Sprache durch die lateinische gänzlich verdrängt war. So erklärt es sich, dass bei Wiederbelebung des Studiums der griechischen Autoren und in der Absicht, den inzwischen zu Kirchentönen gewordenen antiken Octavengattungen ihre ursprünglichen Benennungen zurückzugeben, irrthümlicherweise die Reihenfolge der Transpositionsscalen genommen, und damit die Ordnung der antiken und der christlichen Tonarten geradezu umgekehrt wurde. Als erste (tiefste) Tonart nahm die Kirche in Uebereinstimmung mit dem Alterthum die hypodorische an, dann aber folgt sie der Ordnung der Transpositionsscalen:

Kirchentonarten.	Antike Octavengattungen.
A. Hypodorisch.	Hypodorisch.
H. Hypophrygisch.	Mixolydisch.
C. Hypolydisch.	Lydisch.
D. Dorisch.	Phrygisch.
E. Phrygisch.	Dorisch.
F. Lydisch.	Hypolydisch.
G. Mixolydisch.	Hypophrygisch.

[1]) Bekanntlich hat das mit zunehmender Ausbildung der Musik wachsende Bedürfniss nach verstärkter Klangwirkung eine stetige, allmähliche Erhöhung des Kammertones herbeigeführt. Die in den sechziger Jahren zu Paris angestellten Forschungen zur Ermittelung des Kammertones der Epoche Gluck-Mozart er-

Kehren wir nun zur musikalischen Wirksamkeit des heiligen Ambrosius zurück, so zeigt sich derselbe wie schon erwähnt, zunächst nur als ein Vereinfacher der griechischen Musik, indem er von deren sieben Octavengattungen die folgenden vier zum Gebrauch für seine Kirche auswählte:

d e f g a h c d
e f g a h c d e
f g a h c d e f
g a h c d e f g

von ihm mit den griechischen Ordnungszahlen *Protos* (der erste), *Deuteros* (der zweite), *Tritos* (der dritte) und *Tetrardus* (der vierte) genannt. Weshalb er gerade die mit d beginnende als erste angenommen, ob aus Gründen der Sangbarkeit oder wie Einige meinen weil die ihr zu Grunde liegende Quartengattung mit dem Halbton in der Mitte als die erste galt, muss unentschieden bleiben, wie denn überhaupt unsre Kenntniss des Ambrosianischen Gesanges eine sehr mangelhafte ist, da derselbe mit der Zeit völlig im Gregorianischen aufging, und wir auf die spärlichen Zeugnisse der mittelalterlichen Schriftsteller angewiesen sind, um uns eine ungefähre Vorstellung von ihm zu machen. Aus ihren Mittheilungen ist namentlich hervorzuheben, dass er metrisch war, mit andern Worten, dass die Dauer seiner Töne durch die metrischen Gesetze der antiken Dichtkunst bestimmt wurde — dies der beste Beweis für seine wesentliche Uebereinstimmung mit dem vorchristlichen Gesange, welcher der Dichtkunst völlig untergeordnet war und keine andre Rhythmik kannte als die durch den Wechsel der langen und kurzen Silben bedingte. Diesem Gesetze folgen auch die unter dem Namen des Ambrosius uns von der römischen Kirche überlieferten Hymnen, welche noch überdies, dem frühchristlichen Entsagungs- und Vereinfachungsprincip entsprechend und die Mannigfaltigkeit der altgriechischen Metrik verschmähend, fast durchgängig auf das jambische Metrum beschränkt sind, wie z. B. die in Luthers Bearbeitung mit dem Text „nun komm' der Heiden Heiland" auch in den protestantischen Kirchengesang aufgenommene Hymne:

Die Monotonie eines solchen, meist durch dreimalige Wiederholung zu einer vierzeiligen Strophe erweiterten Schema wurde zeit-

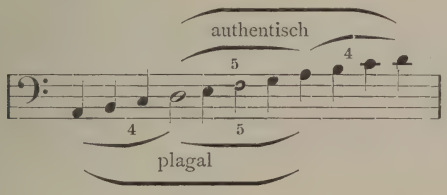
gaben eine im Verlaufe des letzten Jahrhunderts stattgefundene Erhöhung um etwa einen halben Ton, und auf Grund dieser Erfahrung erscheint Fr. Bellermann's Annahme, der Kammerton der Alten sei um eine kleine Terz tiefer gewesen als der unsrige, vollkommen berechtigt.

weilig durch den Vortheil aufgewogen, dass seine Fasslichkeit eine allgemeine und energische Betheiligung des Volkes am Hymnengesang ermöglichte, wodurch auch das Urtheil der Schriftsteller, welche den Ambrosianischen Gesang als „feierlich" „wundersüss" und dem der römischen Kirche überlegen bezeichnen, bis zu einem gewissen Grade gerechtfertigt ist. Angenommen ferner, dass ein gelegentlicher Wechsel des jambischen mit dem trochäischen Versmaass oder die Verwendung von Melismen, d. h. mehrerer Töne auf einer langen Silbe, die Einförmigkeit bis zu einem gewissen Grade aufhob, so muss es doch als ein musikalisch hochwichtiges und segenbringendes Ereigniss gelten, dass zwei Jahrhunderte später der Papst Gregor der Grosse (gest. 604) dem metrischen Gesange ein Ende machte, indem er den ebenmässigen, den *Cantus planus* in die Kirche einführte. Das Charakteristische dieser bis zum heutigen Tag in der katholischen Kirche üblich gebliebenen Singweise besteht darin, dass sie kein bestimmtes Maass für die Dauer des Tones annimmt, wie die antike und in erweitertem Maasse auch die moderne Musik. Damit ist schon gesagt, dass sich der Gregorianische Gesang nicht in Tönen von gleicher Zeitdauer bewegte, wie man etwa aus seinem lateinischen Prädikat *planus* schliessen könnte; im Gegentheil bietet er die denkbar reichste rhythmische Mannigfaltigkeit, da hier der Zeitwerth des Tones durch die Rhythmik der Prosa-Sprache bestimmt ist, welche bei ausdrucksvollem Vortrag an Reichthum ihrer Gebilde die eigentlich musikalische Rhythmik, selbst auf ihrer heutigen Stufe der Ausbildung, weit hinter sich zurück lässt.[1]) Von der rhythmischen Freiheit abgesehen, erscheint allerdings die Musik im Gregorianischen Gesange noch auf einer, nach modernen Begriffen äusserst niedrigen Ausbildungsstufe; verglichen jedoch mit dem, an Länge und Kürze der Silben gebundenen antiken und Ambrosianischen Gesange, bezeichnet der Gregorianische einen Fortschritt von unberechenbarer Bedeutung, denn mit der nun erfolgten Befreiung der Musik von dem Zwange der Metrik war thatsächlich das Gängelband zerrissen,

[1]) Im Widerspruch mit der Definition des hlg. Bernhard *musica plana est notularum sub una et aequali Mensura simplex et uniformis pronuntiatio, sine incremento et decremento prolationis* bestätigt die des Tinctoris in seiner Abhandlung *De notis et pausis* die oben ausgesprochene Meinung bezüglich des Vortrags des gregorianischen Gesanges: *Notae incertae valoris sunt illae, quae nullo regulari valore sunt limitatae. Ejusmodi eae sunt, quibus in plano canto utitur. Quarum quidem forma interdum est similis formae longae, brevis et semibrevis et interdum dissimilis . . . Et hujus notae nunc cum mensura, nunc sine mensura, nunc sub una quantitate perfecta, nunc sub alia imperfecta canuntur, secundum ritum ecclesiarum aut voluntatem canentium.* (Noten von unbestimmtem Werth sind diejenigen, welche an keine abgemessene Dauer gebunden sind, wie die im *cantus planus* benutzten, mögen sie der Form nach mit der Longa, Brevis und Semibrevis übereinstimmen oder nicht . . . Und es werden die Noten dieses Gesanges bald im Takt, bald ohne Takt, bald dreizeitig, hald zweizeitig gesungen, je nach dem Ritus der verschiedenen Kirchen oder nach dem Belieben der Sänger.)

welches während der ersten nachchristlichen Jahrhunderte die nach Selbständigkeit dürstende Tonkunst an die des Alterthums gefesselt hatte, und ein neues Gebiet von bis dahin ungeahnter, unermesslicher Weite war der praktischen Musik zur Besitznahme erschlossen.

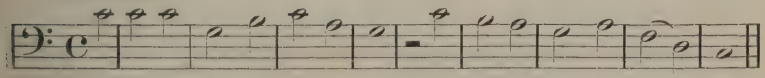
Aber nicht das rhythmische Vermögen der Musik allein, auch das melodische und modulatorische erfuhr durch Gregor den Grossen eine wesentliche Bereicherung, indem er den vier Ambrosianischen Tonarten vier weitere mit den übrigen Tönen der diatonischen Scala beginnende hinzufügte, und dadurch das altgriechische System der Octavengattungen gewissermaassen rehabilitirte. Allerdings dürfen die von Gregor hinzugefügten Tonarten nicht mit gleichem Rechte als solche gelten wie die älteren, da sie, streng genommen, nur eine Umstellung dieser letzteren sind [1]) und den Grund- oder Finalton mit ihnen gemeinsam haben, nur dass derselbe bei den neuen Tonarten, den sogenannten plagalischen (vom griechischen *plagios*, seitwärts), die Quarte, bei den älteren dagegen, die von nun an authentische genannt wurden, den tiefsten Ton der Leiter bildet. Die Entwickelung der plagalischen aus der authentischen Tonart hat man sich einfach so zu denken, dass die tiefere, grössere Hälfte der Octave im Umfang einer Quinte unberührt blieb, die kleinere, höhere Hälfte im Umfang einer Quarte dagegen in die tiefere Octave versetzt wurde [2]):



[1]) Vgl. das Verhältniss der ursprünglichen zu den abgeleiteten Octavengattungen der Griechen S. 6. Der Unterschied der letzteren von den Nebentonarten der christlichen Kirche besteht darin, dass jenen die Unterdominante, diesen die Dominante der Haupttonart zu Grunde liegt.

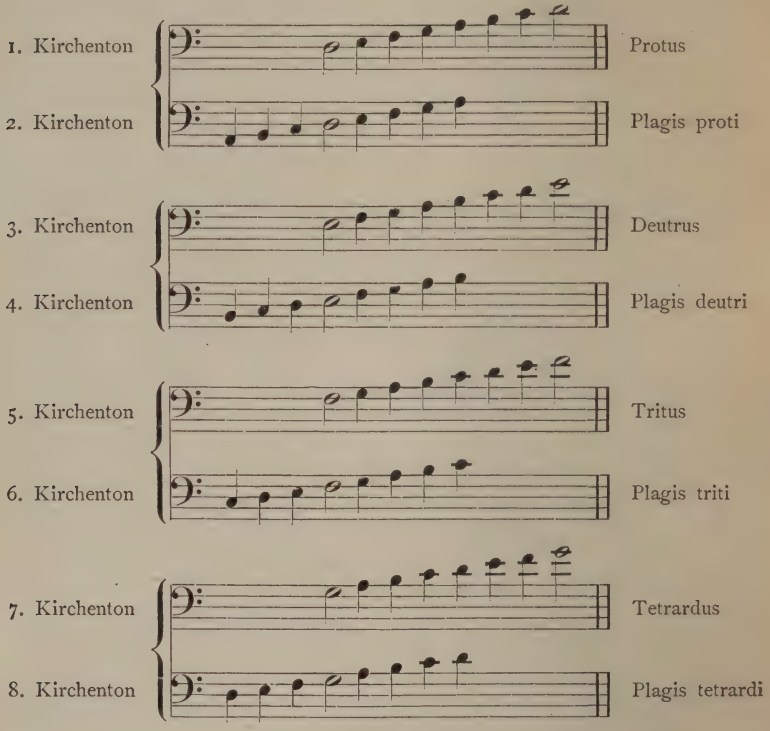
[2]) Nach demselben Princip theilte man auch die Melodien in authentische (welche sich im Umfang einer Octave vom Grundton aus gerechnet bewegen) und plagalische (deren Octavenumfang von der Unterquarte des Grundtones bis zu dessen Oberquinte reicht). Demnach würden die folgenden Melodien nach gregorianischer Regel zweien verschiedenen Tonarten angehören:

Authentisch.

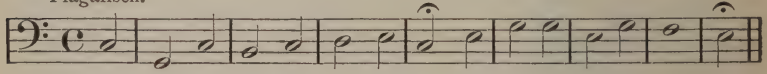


Ein fe-ste Burg ist un-ser Gott, ein gu-te Wehr und Waf - fen.

In dieser Weise gestaltete sich das System Gregor's zu folgenden acht Tonarten (der Grund- oder Finalton ist durch die weisse Note bezeichnet):



Plagalisch.



Wenn mein Stünd-lein vor-han-den ist etc.

Die erstere, von *C*—*C* reichend, der authentischen, nach der im 16. Jahrhundert von dem Schweizer Theoretiker Glareanus eingeführten Terminologie, Jonischen, die letztere, von *G*—*G* reichend aber mit *C* abschliessend, der ihr verwandten plagalischen, der Hypoionischen. Hierbei ist zu bemerken, dass die Zahl der Kirchentonarten durch Glarean um vier weitere vermehrt wurde, da er, in richtiger Erkenntniss der Bedeutung der mit *C* und *A* beginnenden Octavengattungen (die ja auch in unseren Tagen als Dur und Moll zu unumschränkter Herrschaft gelangt sind) dieselben zum Range von authentischen Tonarten erhob und ihnen je eine plagalische zugesellte. Von nun an führten die Kirchentonarten, auch *Modi* genannt, folgende Namen: *d*—d_1 Dorisch, *A*—*a* Hypodorisch; *e*—e_1 Phrygisch, *H*—*h* Hypophrygisch; *f*—f_1 Lydisch, *c*—c_1 Hypolydisch; *g*—g_1 Mixolydisch, *d*—d_1 Hypomixolydisch;

Gedenken wir schliesslich noch der Bemühungen dieses kunstsinnigen Kirchenfürsten um die Erhaltung des um diese Zeit schon beträchtlichen Vorraths von Kirchengesängen vermittelst der Schrift. Von den ihm zu Gebote stehenden Tonschriften verwarf er die eine, die altgriechische, gänzlich, da sie mit ihrer grossen Anzahl von Zeichen — die vierundzwanzig Buchstaben des griechischen Alphabetes, welche sich für die Instrumentalnotirung noch umgekehrt und umgelegt wiederholten — dem vereinfachten Bedürfniss der christlichen Kirche in keiner Weise entsprach. Statt ihrer führte er das lateinische Alphabet ein, jedoch nur dessen erste sieben Buchstaben, da diese nach endgiltiger Annahme des Octavenan Stelle des Tetrachord-Systems zur Bezeichnung der diatonischen Tonleiter genügten.[1]) Auch nach späterer Erweiterung der Tonreihe begnügte man sich mit diesen sieben Buchstaben, indem man die tiefste Octave durch die grossen, die nächsthöhere durch die kleinen, und die im 11. Jahrhundert hinzugefügten vier Töne der dritten Octave durch Doppelbuchstaben bezeichnete:

A B C D E F G	*a b c d e f g*	*aa bb cc dd*
erste	zweite	dritte Octave.

In noch späterer Zeit zog man es vor, die dritte von der zweiten Octave durch ein horizontales Strichelchen über dem Buchstaben zu unterscheiden, die vierte Octave durch zwei Strichelchen etc., was zu der noch jetzt üblichen Benennung grosse, kleine, eingestrichene Octave u. s. w. Anlass gab. Bezüglich des zweiten Buchstabens *B* sei noch darauf aufmerksam gemacht, dass er im Mittelalter nicht wie heute zur Bezeichnung des auf *A* folgenden höheren

---

a—a_1 Aeolisch, *e*—e_1 Hypoaeolisch; *c*—c_1 Jonisch, *G*—*g* Hypoionisch. Die mit *H* beginnende siebende der antiken Octavengattungen ist von der nachchristlichen Musik mit Recht stets unberücksichtigt geblieben, weil bei ihrer Eintheilung die unharmonischen Tonverhältnisse der verminderten Quinte *h*—*f* und übermässigen Quarte *f*—*h* entstehen. Die Wichtigkeit dieser Octaventheilung aber zeigt sich namentlich an denjenigen Glareanischen Tonarten, welche zwar gleichen Umfang haben, wie die Dorische und Hypomixolydische, sich jedoch dadurch wesentlich unterscheiden, dass die erstere mit der Quinte, die letztere mit der Quarte beginnt.

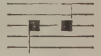
Dorisch (Grundton *D*) Hypomixolydisch (Grundton *G*)

[1]) Die Verwendung der lateinischen Buchstaben zu musikalischen Zwecken findet sich zwar schon bei Boëtius (6. Jahrhundert), doch bedient er sich ihrer nicht zur Bezeichnung bestimmter Töne, sondern nur gewisser Verhältnisse, wie die Mathematiker.

Halbtones, sondern des Ganztones diente (unserem *H* entsprechend), ausgenommen den Fall, dass sein Zusammentreffen mit dem tieferen *F* und die daraus entstehende übermässige Quarte (das den Musikern des Mittelalters besonders widerwärtige Intervall des Tritonus) seine Vertiefung um einen halben Ton nöthig machte; das so vertiefte *B* auch *B molle* (weiches *B*) genannt, bezeichnete man durch ein rundes *b* (*B rotundum*) zum Unterschied von dem höheren, durch ein eckiges ♮ oder ♮ bezeichneten harten *B* (*B durum*, auch *quadratum* genannt, unserem *H*). Die Annahme dieses achten Buchstabens *H* zur Tonbezeichnung rechtfertigt sich durch das bereits von den Griechen empfundene Bedürfniss eines, der diatonischen Scala hinzuzufügenden achten Tones (vgl. S. 6), dass man aber in Deutschland mit diesem achten Buchstaben *H* nicht den eingeschobenen achten Ton, sondern den ursprünglich zweiten bezeichnet hat, wird nur durch die Annahme erklärlich, dass die Bedeutung des Zeichens ♮ zeitweilig verloren gegangen und dasselbe von späteren Geschlechtern als *H* aufgefasst worden ist; das Zeichen für das *B rotundum* dagegen konnte zu solchem Missverständniss keinen Anlass geben und diente in der Folge als *B* schlechthin zur Bezeichnung des achten (hinzugenommenen) Tones.

Der fortgesetzte Gebrauch der Notation mit lateinischen Buchstaben, wenigstens bei den Völkern germanischen Stammes — denn die Romanen haben sie bekanntlich durch die Silben *do re mi fa sol la si* ersetzt — beweist zur Genüge, dass sie keineswegs als ein werthloser Theil des musikalischen Vermächtnisses des hlg. Gregor angesehen werden darf, obwohl sie die eigentliche Aufgabe jeder Tonschrift, das Steigen und Fallen der Melodie anschaulich darzustellen, so wenig erfüllte, wie ihre altgriechische Vorgängerin. Diese Eigenschaft besass, bis zu einem gewissen Grade wenigstens, eine zweite zu Gregor's Zeit vorhandene Tonschrift, die sogenannte Neumen-Notation, bestehend aus einer grossen Anzahl von Zeichen, Punkten, Strichen, Häkchen und Schnörkeln, die wahrscheinlich den griechischen und hebräischen Schriftaccenten nachgebildet waren. Die Entstehungszeit der Neumen[1]) ist unbekannt, doch dürfen wir ihren Ursprung mit Wahrscheinlichkeit in die alexandrinische Zeit setzen. Die Liebhaberei der damaligen Grammatiker, die griechische Schriftsprache durch Accente aller Art zu verbrämen und so zu sagen mundgerecht zu machen, wird ohne Zweifel Anlass gegeben haben, die Gesangstexte mit ähnlichen Vortragszeichen zu versehen, die durch ungefähre Andeutung des Ganges der

[1]) Das Wort *Neuma* ist entstanden aus dem griechischen *Pneuma* (Hauch) und diente ursprünglich zur Bezeichnung der langathmigen Coloratur, mit welcher man beim Gesang des Allelujah die Schlusssilbe verzierte; doch wird es von den Schriftstellern des Mittelalters auch vielfach für „Tongruppe" und „melodische Phrase" verwendet.

Melodie sowie der Zeitdauer des Tones dem Gedächtniss des Sängers beim Vortrag der überlieferten Melodien zu Hülfe kamen. Obwohl nun diese über den Textesworten gleichsam in der Luft schwebenden Zeichen bezüglich der Höhe und des Zeitwerthes der Töne keine bestimmte Deutung zuliessen, so mögen sie doch in den ersten Zeiten des christlichen Kirchengesanges, wo Wort- und Tonsprache noch weniger streng gesondert waren als später[1]), wichtige Dienste geleistet haben. Der nicht zu unterschätzende Vortheil der Neumen-Notation vor der antiken bestand eben in ihrer Fähigkeit die Tonbewegung dem Auge darzustellen und kraft dieser ihrer Eigenthümlichkeit war sie berufen, den mit fortschreitender Ausbildung der Musik sich steigernden Anforderungen zu genügen, während die Buchstaben-Notation der Griechen jeglichen Keimes der Weiterentwickelung ermangelte. Thatsächlich ist unsre heutige Notenschrift aus den Neumen hervorgegangen, nachdem ihre Stellung mit Hülfe erst einer dann mehrerer Horizontallinien präzisirt und ihre Zahl vereinfacht worden war. So wurde aus dem *Punctus* oder *Punctum* ● ◆ (das Zeichen für eine kurze Note) die Choralnote , aus der Virga (𝅗𝅥) (Zeichen für eine lange Note) die Choralnote  u. s. w. Auch von denjenigen Neumen, welche eine Notengruppe bezeichnen, haben sich einige, und zwar bis zur neuesten Zeit erhalten, wie z. B. das *Quilisma* ∿ (Zeichen für eine zitternde Bewegung auf demselben Tone) und die *Flexa resupina* ∽ noch jetzt nicht selten, das eine zur Bezeichnung des Trillers, das andere des Doppelschlages dienten.

Die Unzulänglichkeit und Zweideutigkeit der Neumen-Notation haben nicht gehindert, dass in neuerer Zeit die Forscher verschiedener Nationen, mit besonderem Erfolge die Franzosen Nisard, Lambillotte und Dom Pothier, ihre Entzifferung unternommen haben; und während die Schriftsteller noch des späteren Mittelalters bittre Klage führten bei der Unmöglichkeit einer Uebereinstimmung im Vortrage der mit Neumen notirten Gesänge, ist es jenen Forschern gelungen, auf Grund der übereinstimmend neumirten Handschriften des 9. bis 14. Jahrhunderts die bis zu diesem Zeitpunkte der gesammten katholischen Welt gemeinsam gewesene Singweise mit annähernder Sicherheit zu bestimmen. Ihren aufopferungsvollen Bemühungen ist es vornehmlich zu danken, dass die oben erwähnte von Gregor veranstaltete Sammlung von Kirchengesängen, *Antiphonarium centone*[2]) genannt, nicht todter Buchstabe geblieben, sondern eine Quelle reichster Offenbarung ge-

[1]) *Primitiva ecclesia ita psallebat ut modico flexu vocis faceret psallentem resonare, ita ut pronuncianti vicinior esset quam psallenti. (S. Isidorus. De Officiis c. 7.)*

[2]) *Antiphonarium*, wörtlich eine Sammlung von Wechselgesängen; *cento*, wörtlich Flickwerk, hier etwa durch „Zusammenstellung" zu übersetzen.

worden ist. Gleichzeitig haben ihre Erfolge den Beweis geliefert für die praktische Einsicht des grossen Musikreformators, indem derselbe nicht die von ihm eingeführten Buchstaben sondern die ungleich belebtere Neumenschrift zur Notirung seiner Gesänge benutzt hat. Es bedarf kaum der Erwähnung, dass die verständnissvolle Thatkraft Gregor's in gleichem Maasse wie der Zukunft, auch seiner Zeit und Umgebung zu Gute gekommen ist; alsbald nach vollbrachter theoretischer Arbeit und Vollendung des Antiphonariums stiftete er zu Rom eine Sängerschule und erbaute ihr zwei Häuser, das eine neben der Peterskirche, das andre neben dem Lateran; beide Anstalten versorgte er mit reichen Mitteln zur Besoldung der Lehrer, dabei aber verschmähte er es nicht, den Unterricht der Sängerknaben zeitweilig in eigener Person zu leiten — der Stab mit den er ihnen die nöthige Disciplin beigebracht haben soll, wurde noch Jahrhunderte nach seinem Tode gezeigt. Vor allem aber sorgte er für die Verbreitung seines Antiphonars über alle zum Christenthum bekehrten Länder, und mit Hülfe der von ihm gebildeten, den Glaubensboten als Begleiter zugeordneten Sänger konnte dies musikalische Evangelium nach und nach allen Völkern des Abendlandes mitgetheilt werden und seine veredelnde Wirkung geltend machen.[1])

* * *

Gestützt auf die wichtigen musikalischen Errungenschaften dieser ersten Jahrhunderte bot die römische Kirche auch in der Folgezeit ihren ganzen, stets wachsenden Einfluss auf, um neben der Glaubenslehre die Tonkunst in ihrer Ausbildung und Verbreitung zu fördern, und dies gelang ihr um so besser, als ihre civilisatorische Aufgabe noch durch keinerlei Hemmnisse materieller Art erschwert war. Noch hatten keine inneren Spaltungen das Band der brüderlichen Liebe gelockert, mit welchem der Katholicismus, seinem Namen entsprechend, die gesammte Menschheit zu verbinden bestrebt war; noch war nicht der Ruf «Hie Welf, hie Waiblingen« laut geworden, das Signal zum Ausbruch des Conflictes der geistlichen mit der weltlichen Macht. Vielmehr fand die erstere an der letzteren einen getreuen Bundesgenossen, namentlich in jener für die Ausbreitung der christlichen Lehre so wichtigen Epoche Karls des Grossen (gest. 814). In richtiger Erkenntniss, dass die Gewalt

[1]) Die allgemeine Ueberzeugung, der hlg. Gregor danke diese Melodien einer höheren Offenbarung, spricht Odo von Clugny (im 9. Jahrhundert) in Folgendem aus: *Sanctissimus Gregorius, cujus praecepta in omnibus studiosissime sancta observat Ecclesia, hoc genere compositum mirabiliter antiphonarium ecclesiae tradidit, suisque discipulis proprio labore insinuavit. Cum nunquam legatur eum secundum carnalem scientiam hujus artis studium percepisse: quem certissime constat omnem plenitudinem scientiae divinitus percepisse. Unde constat, quod hoc genus musicae, dum divinitus Sancto Gregorio datur, non solum humana, sed etiam divina auctoritate fulcitur.*

der Waffen allein nicht genüge, um die seiner Herrschaft unterworfenen Völker für die von ihm vertretenen religiösen und staatlichen Ideen zu gewinnen, stiftete Karl im ganzen Umfange seines gewaltigen, zwischen Tiber, Eider, Raab und Ebro sich ausdehnenden Frankenreiches Schulen, in welchen die sieben freien Künste, Grammatik, Rhetorik, Dialektik (das sogenannte *Trivium*, wörtlich Dreiweg) Musik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie (*Quadrivium*) eifrig gepflegt wurden. Von diesen dem Schutze der Geistlichkeit ausschliesslich anvertrauten Schulen haben sich die von Metz und St. Gallen durch ihre musikalischen Leistungen besonderen Ruhm erworben. Der in der ersteren Stadt übliche Kirchengesang stand unter dem Namen *cantus Metensis*[1]) in hohem Ansehen, seit es den von Rom abgesandten Sängern gelungen war, die anfangs widerstrebenden Kehlen der fränkischen Sänger mit den Vortragsfeinheiten des Gregorianischen Gesanges vertraut zu machen, und nicht minder dankt das Kloster von St. Gallen den musikalischen Sendboten Roms die Anregung zu seiner, Jahrhunderte lang mit Erfolg fortgesetzten tonkünstlerischen Wirksamkeit. Im Jahre 790 nämlich war es, wo der Papst Hadrian zwei seiner Sänger, Petrus und Romanus, beauftragte, die Singweisen des hlg. Gregor, dessen Antiphonarium sie in authentischer Abschrift mit sich führten, in der Schule von Metz bekannt zu machen. Beim Uebergang über die Alpen erkrankte Romanus und konnte nur noch mit Mühe das Kloster St. Gallen erreichen. Hier fand er, während Petrus seinen Weg fortsetzte, von Seiten der Mönche eine so liebevolle Aufnahme und Pflege, dass er auch nach seiner Genesung sich nicht entschliessen konnte, die gastliche Stätte zu verlassen und nach eingeholter Erlaubniss des Papstes bis an sein Ende dort verweilte. Das von ihm mitgebrachte Antiphonarium aber verblieb dem Kloster als ein werthvolles Vermächtniss — es ist dasselbe, welches noch heute den kostbarsten Schatz der Stiftsbibliothek zu St. Gallen bildet — und gab die unmittelbare Anregung zu dem musikalischen Streben, welches die Mönche von nun an viele Generationen hindurch beseelte. Unter ihnen erwarben sich besondere Verdienste um die Tonkunst die beiden Notker, der eine, mit dem Beinamen Labeo (der Grosslefzige) gest. 1022, als Verfasser der ältesten uns bekannt gewordenen Abhandlung über Musik in deutscher (althochdeutscher) Sprache, der andere, Notker Balbulus (der Stammler) gest. 912, als Erfinder einer neuen Gattung von Kirchengesängen, der Sequenzen.[2]) Das Wesen dieser Gesänge ergiebt sich aus ihrem

[1]) Von ihm leiten Einige das Wort „*Mette*“ (katholischer Frühgottesdienst) her, während es nach Andern von *matutinum* „Morgenstunde“ stammen soll.

[2]) Nach Schubiger „Die Sängerschule St. Gallens“ S. 39, sollen die Sequenzen älteren Ursprungs und dem Notker Balbulus durch einen, vor der Normannenverfolgung nach St. Gallen geflüchteten Priester aus Gimedia (dem heutigen Jumièges bei Rouen) mitgetheilt worden sein.

Namen: es waren langgedehnte Coloraturen, welche dem Allelujah folgten, d. h. auf dessen letzter Silbe vorgetragen wurden. Mit der Zeit hatten sich diese anfänglich improvisirten Melismen zu vollständigen Melodien ausgebildet, denen man, um sie dem Gedächtniss besser einzuprägen, Textesworte unterlegte. Eine dieser von Notker Balbulus geregelten und mit Text versehenen Melodien lebt noch heute, nicht allein im katholischen, sondern auch im protestantischen Kirchengesange fort; es ist die Sequenz *Media vita in morte sumus* (nach Luther's Uebertragung „Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen") zu deren Dichtung Notker auf einer Wanderung im Martinstobel, einer wilden Felsschlucht unweit St. Gallens, durch den Anblick eines dort beim Brückenbau verunglückten Arbeiters angeregt worden sein soll. Für die Geschichte der Vocalmusik ist die Erfindung und Ausbildung der Sequenzen namentlich dadurch bedeutungsvoll, dass hier die Selbständigkeit der Musik gegenüber der Dichtung, ja das Uebergewicht der ersteren aufs deutlichste hervortritt. Und wie die Dichtung gewissermaassen ihrer bisherigen Würde entkleidet wurde, so auch ihrer bisherigen Form, weil nach der Grundregel der Sequenzendichtung für jede Tonbewegung eine Silbe erforderlich war und deshalb an Stelle der antiken Metren die Zahl der Silben bestimmend wurde. In dieser Form aber entsprachen die Texte so wenig den Anforderungen, welche die Zeitgenossen an eine Dichtung stellten, dass man sie gar nicht als solche gelten liess und sie deshalb als Prosa betrachtete und auch „Prosen" nannte, obwohl die Sprache durchweg gebunden war, und überdies der musikalische Wohlklang des Textes nicht selten eine freiere Versetzung der Worte erforderte, was den Sequenzen, auch ohne alle Berücksichtigung ihres inneren Gehaltes, schon in ihrer äusseren Form das Ansehen eines poetischen Ergusses verleiht, weswegen sie auch in frühester Zeit „Hymnen" genannt wurden.[1])

Neben dem Gesange wurde auch die Instrumentalmusik von den Mönchen St. Gallens eifrig gepflegt. Von dem Mönche Tuotilo berichtet der Chronist Ekkehard IV. in seinen um das Jahr 1000 verfassten *Casus S. Galli*, dass er alle damals üblichen Saiten- und Blasinstrumente geschickt zu behandeln gewusst und die Söhne der Adligen darauf unterrichtet habe. Die Mitwirkung der Instrumente zum Gesange, bei festlichen Gelegenheiten sogar in der Kirche, mag übrigens schon deshalb in St. Gallen Bedürfniss gewesen sein, weil die Natur den dortigen Sängern jenen Wohlklang der Stimmen versagt hatte, dessen sich die unter einem milderen Himmel aufgewachsenen Bewohner des südlichen Europa erfreuten. Konnte doch ein italienischer Gast nach einer, während seiner Abwesenheit im Kloster veranstalteten musikalischen Abendunterhaltung über die vocalen

[1]) Vgl. Schubiger „Die Sängerschule St. Gallens" S. 60.

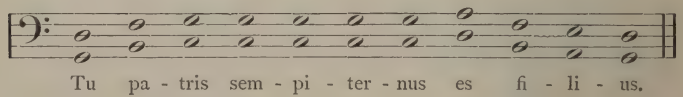
Leistungen der Mönche folgendes Urtheil fällen: „Wahrhaft barbarisch ist die Rauheit solcher abgetrunkener Kehlen. Wenn sie durch Senkung und Hebung des Tones einen lieblichen Gesang zu ermöglichen suchen, glaubt man das Rasseln eines Lastwagens zu hören, der zur Winterszeit über gefrorenes Pflaster fährt.“ Der gestrenge Kritiker konnte nicht ahnen, welch ein kostbarer Ersatz den von ihm verachteten nordischen Barbaren für die ihnen mangelnde Geschmeidigkeit der Gesangsorgane verliehen war: die Fähigkeit, die Tonkunst in ihrem innersten Wesen zu erfassen und sie durch dasjenige Element zu bereichern, welches recht eigentlich als das charakteristische Merkmal der nachchristlichen Musik gelten muss, die Kunst, mehrere verschiedene Melodien gleichzeitig erklingen zu lassen oder, nach heutiger Ausdrucksweise, die Verbindung von Tönen zu einer Harmonie.[1])

Die an sich befremdliche Thatsache, dass die Völker des Nordens im Gebrauch und der Ausbildung der mehrstimmigen Musik den, im Gesang wie in allen übrigen Künsten so weit überlegenen Bewohnern des Südens, namentlich Italiens, zuvorgekommen sind, findet in ihrem durch Klima und Bodenbeschaffenheit bedingten Naturell einen hinreichenden Erklärungsgrund. Mussten sie bei der Rauheit der sie umgebenden Natur, den grössten Theil des Jahres in geschlossene Räume gebannt, auf die freie Entwickelung ihrer Gesangsorgane und damit auf volle Befriedigung ihrer Sangeslust verzichten, so konnte es nicht ausbleiben, dass der innere Tonsinn, die speculative Neigung zu Toncombinationen bei ihnen verhältnissmässig früh erwachte und zur Bethätigung gelangte. Dieser Neigung kam jene andre, schon vorhin erwähnte für die Instrumentalmusik zu Hülfe, da die Instrumente mit ihrer besimmten Zahl von Saiten und (bei den Blasinstrumenten) gebohrten Oeffnungen einen weit sicheren Anhalt zu theoretischen Untersuchungen boten als die ihrer Natur nach an keine bestimmten Intervalle gebundene menschliche Stimme; überdies wirkte das Instrumentenspiel noch deshalb klärend und anregend auf die tonschöpferische Phantasie, weil es ihr eine freiere Bewegung gestattete als der, durch den natürlichen Umfang der menschlichen Stimme wie auch durch den Text bedingte Vocalsatz; andrerseits aber machte der Instrumentalsatz dem Componisten eine heilsame Beschränkung zur Pflicht und nöthigte ihn, bei seinen Toncombinationen die logische Folge, den inneren Zusammenhang um so strenger festzuhalten, als für die von der Dicht-

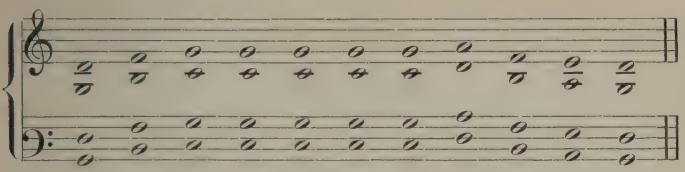
[1]) Die Griechen bezeichnen mit dem Worte „Harmonie“ im weitesten Sinne alles Geordnete, im engeren musikalischen Sinne aber eine geordnete Tonfolge, d. h. Melodie (insbesondere Octavengattung Vgl. S. 5). In dieser Bedeutung erscheint es noch zur Zeit des niederländischen Theoretikers Tinctoris am Ausgange des Mittelalters, denn derselbe erklärt in seinem 1474 zu Neapel erschienenen musikalischen Lexicon *Terminorum musicum diffinitorium* ausdrücklich: „Melodie ist dasselbe wie Harmonie“ *(Melodia idem est quod armonia).*

kunst losgelöste Musik die Gefahr nahelag, in inhaltlose Spielerei auszuarten. Nach alle diesem ist die Annahme gerechtfertigt, dass die mehrstimmige Musik ihren Ausgangspunkt nicht vom Lande des Gesanges, sondern von dem der musikalischen Instrumente genommen hat, und dass sie auf diesen praktisch ausgeübt worden ist, schon lange bevor man angefangen hat sich theoretisch mit ihr zu beschäftigen. Dafür spricht auch die Beschaffenheit der auf den Monumenten des frühen Mittelalters erscheinenden Streichinstrumente, an deren Corpus die Einbuchtungen fehlen und deren Steg nicht, wie bei der modernen Geige, brückenartig gewölbt, sondern flach ist, wodurch der Spieler gezwungen war, die drei Saiten des Instrumentes gleichzeitig erklingen zu lassen. Die dadurch hervorgebrachte Polyphonie war ohne Zweifel eine äusserst primitive und kann nur darin bestanden haben, dass auf der höchsten Saite durch Verkürzung mit dem Finger eine Art Melodie hervorgebracht wurde, während die beiden tieferen Saiten den Grundton derselben nebst dessen Quinte das ganze Musikstück hindurch erklingen liessen, wie dies noch heute auf gewissen Nationalinstrumenten, der Savoyardenleier, der schottischen Sackpfeife u. s. w. zu hören ist. Endlich spricht noch für den instrumentalen Ursprung der mehrstimmigen Musik die Thatsache, dass die ersten Versuche im mehrstimmigen Gesange, zunächst schüchterne Improvisationen einer zweiten Stimme zu einer Melodie des gregorianischen Kirchengesanges, mit dem Namen „Kunst des Organisirens“ *(ars organandi)* bezeichnet wurden, denn unter „*Organum*“ verstand man im frühen Mittelalter nicht nur die Orgel sondern jedes musikalische Instrument.

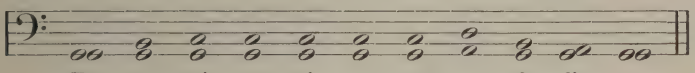
In diesem Sinne nennt auch Hucbald (Ubaldus), ein Mönch des flandrischen Klosters St. Amand, der älteste uns bekannte Schriftsteller über die mehrstimmige Musik (gest. 930), seine darauf bezügliche Abhandlung die Lehre vom Organum. Das Organum, für welches er gelegentlich auch den griechischen Namen Diaphonie anwendet, beschränkt sich anfangs bei ihm auf eine Verbindung zweier Tonreihen in dem schon von den Alten als vollkommenste Consonanz anerkannten Intervall der Quinte:



ein durchaus mechanisches Verfahren, das selbstverständlich auch dann keinerlei künstlerischen Werth beanspruchen kann, wenn die Grundstimme und die „organisirende“ Oberstimme in Octaven verdoppelt werden:



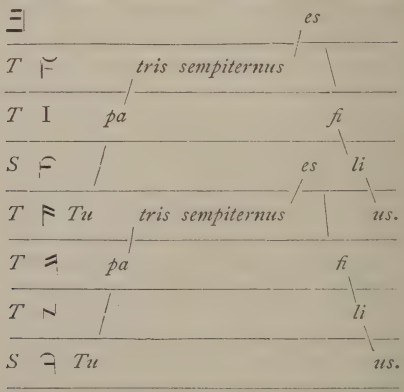
womit Hucbald allen Ernstes einen drei- und vierstimmigen Satz gewonnen zu haben meint! Etwas höher steht dagegen eine zweite Art des Organums, für welche er die Regel aufstellt, dass während eine Stimme auf demselben Tone verweilt, die andre sich in beliebigen Intervallen um sie herum bewegen darf:



weil hier die organisirende Stimme doch eine gewisse Freiheit der Bewegung geniesst. Dies letztere Beispiel ist überdies bemerkenswerth als ein Beweis gegen die neuerdings aufgestellte Behauptung, die Tonreihen in Hucbald's Organum seien gar nicht bestimmt gewesen, gleichzeitig, sondern nacheinander zu erklingen. Angenommen selbst, die mittelalterlichen Ohren wären gegen Quinten- und Octaven-Parallelen ebenso empfindlich gewesen wie die unsrigen; angenommen ferner, die von einem andern Schriftsteller jener Zeit den beiden Stimmen gegebenen Prädikate *praecedens* und *subsequens* seien durch „vorangehend" und „nachfolgend" zu übersetzen, so lässt sich doch nimmermehr glauben, dass man an einer so buchstäblich eintönigen Melodie, wie die Unterstimme des letztangeführten Beispiels allein vorgetragen, Gefallen gefunden habe. Um aber jene Behauptung vollends zu widerlegen, braucht nur daran erinnert zu werden, dass es die grosse und wichtigste musikalische Aufgabe des Mittelalters war, nicht etwa die Wechselgesänge der antiken Musik zu erneuern, sondern die Tonkunst nach einer dem Alterthum völlig unbekannt gebliebenen Richtung hin zu erweitern. Von diesem Gesichtspunkte aus können wir die Stimmen des Hucbald'schen Organums nur als Zusammenklänge betrachten und müssen wir die oben citirten lateinischen Adjectiva nicht mit „vorangehend" und „nachfolgend", sondern mit „hervorragend" (für die Hauptstimme) und „sich nach etwas richtend" (für die begleitende Stimme) übersetzen. Den Einwand endlich, dass die Quinten- und Octaven-Parallelen auch schon damals das Gehör verletzt haben müssen, können wir am wenigsten gelten lassen, denn die Erfahrung lehrt, dass nur kunstgeübte Ohren das Widrige derselben empfinden; und wenn wir zu jeder Zeit beim Gemeindegesang in unsern Kirchen musikalisch Ungebildete beobachten können, welche, sei es der harmonischen Mannich-

faltigkeit oder der ihnen bequemeren Stimmlage zuliebe den Choral mit Beharrlichkeit und Behagen in der tieferen Quinte begleiten, so ist kein Grund zu bezweifeln, dass ein Hucbald Tonverbindungen dieser Art als Wohlklänge empfunden und bei den seinem Organum gespendeten Lobsprüchen nur diese im Auge gehabt habe.[1])

Weiter richteten sich Hucbald's musikalische Bestrebungen auf eine Verbesserung der Tonschrift; doch waren seine Erfolge auf diesem Gebiet nur geringe, weil er, wie übrigens auch bei seinem Organum, die für seine Zeit nicht mehr passenden antiken Theorien zum Ausgangspunkte nahm. Dies z. B. in der von ihm vorgeschlagenen sogenannten Dasian-Notation,[2]) in welcher die nämlichen Zeichen mit gewissen Veränderungen für jede aus vier Tönen bestehende Gruppe der Scala wiederholt werden — augenscheinlich ein schwächlicher Versuch zur Wiederbelebung des griechischen Tetrachordsystems mit gänzlicher Nichtachtung des schon längst in der Praxis eingebürgerten Systems der Octave, nach welchem die Wiederholung der Tonzeichen auf der achten Stufe der Leiter stattfinden müsste, und nicht wie in der Dasian-Notation erst auf der neunten. Eine zweite Notirungsweise des Hucbald besteht in einem Liniensystem, in dessen Spatien die Textessilben aufgeschichtet wurden, nachdem die zu durchlaufenden Tonstufen durch die Buchstaben *T* (*Tonus*, Ganzton) und *S* (*Semitonium*, Halbton) bezeichnet waren, wie aus dem folgenden, zum Ueberfluss noch mit den Dasianzeichen versehenen Quarten-Organum ersichtlich wird:

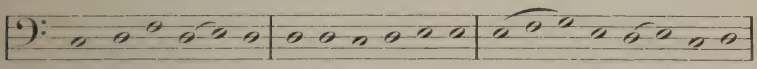


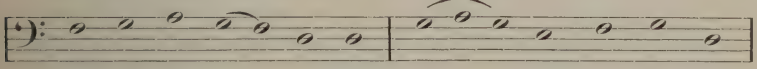
[1]) „Wenn auf diese Weise," sagt Hucbald in seinem Hauptwerke, der *musica enchiriadis*, „zwei oder mehrere zusammen singen, vorausgesetzt in bescheidener und ebenmässiger Ruhe *(morositate)*, wie es dieser Gesangsweise gebührt, so wirst du aus der Vermischung *(commixtione)* dieser Töne einen lieblichen Zusammenklang *(concentum)* hervorgehen hören."

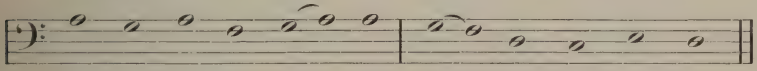
[2]) Vom griechischen *Daseia (Spiritus asper)*. Ausführliches über Entstehung und Beschaffenheit dieser Tonschrift berichtet H. Bellermann in der „Allgem. musikal. Zeitung" Jahrgang 1868. Nr. 37.

Auch diese Tonschrift konnte, ihrer Unbeholfenheit wegen, keine Verbreitung finden. Erst ein Jahrhundert nach Hucbald sollte das mit fortschreitender Ausbildung des mehrstimmigen Gesanges immer dringender gewordene Bedürfniss nach einer wahrhaft brauchbaren Notenschrift volle Befriedigung finden und zwar durch Guido von Arezzo (gest. um 1050). Dieser, ein Mönch des Benediktinerklosters Pomposa, unweit Ferrara, kam zuerst auf den glücklichen Gedanken, die Stellung der Neumen durch Benutzung eines Systems von vier Linien nebst ihren Zwischenräumen derart zu bestimmen, dass die sieben Töne der diatonischen Scala (und sogar noch zwei darüber) ihrer Tonhöhe nach deutlich erkennbar waren. Damit war nach Jahrhunderte langem Umhertasten der entscheidende Schritt gethan, welcher geradeswegs zur Ausbildung unsrer heutigen Tonschrift führte, da in der Folge auch die Zahl und Gestalt der Neumen vereinfacht und diese, wie bereits S. 15 erwähnt, in die sogenannte Choralnote übergegangen waren.

Dennoch verdankt Guido die ihm bei Lebzeiten und noch mehr nach seinem Tode zu Theil gewordene Berühmtheit nicht sowohl diesem wichtigen der Tonkunst geleisteten Dienst, als vielmehr einer von ihm erdachten Gesang-Unterrichtsmethode. Diese bestand darin, dass sich der Schüler einen bestimmten, typischen Gesang einprägte, um bei späterem Erlernen neuer Gesänge die Intervalle derselben durch Vergleichung mit den Intervallen jenes ersteren leichter zu erfassen. Als einen solchen typischen Gesang empfahl Guido einen von Paulus Diaconus gedichteten Hymnus, in welchem die von Heiserkeit befallenen Sänger den heiligen Johannes den Täufer[1]) um Heilung zu bitten pflegten:







Dieser Hymnus bot dem Schüler den doppelten Vortheil, dass in seinen einzelnen melodischen Theilen (Takten, nach heutiger

[1]) Derselbe galt wegen seiner, im neuen Testament ihm zugeschriebenen „*vox clamantis*“ als Patron der „hellen Stimmen“.

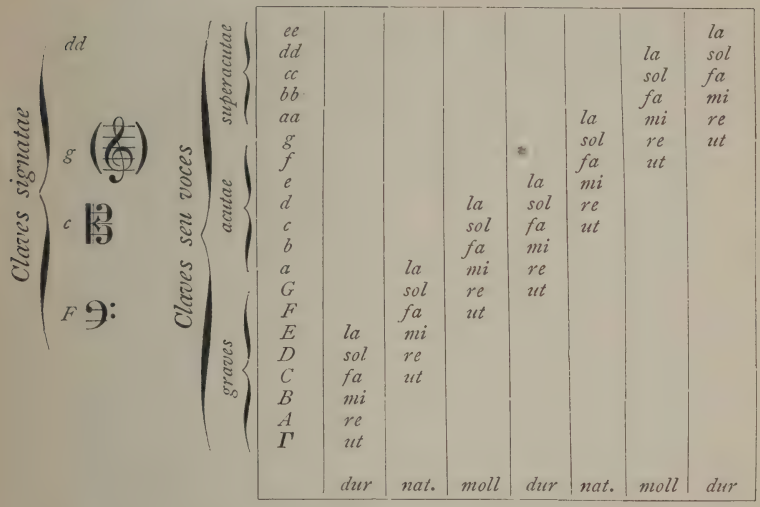
Ausdrucksweise) die das Wesen der Kirchentöne oder Octavengattungen ausmachenden Intervall-Verhältnisse zu Gehör kommen und dass ihre Anfangstöne die diatonische Scala darstellen. Im übrigen ist zu bemerken, dass es sich bei dieser Methode nicht darum handelte, die absolute Höhe oder Tiefe eines Tones, sondern sein Verhältniss zu einem andern richtig zu erfassen, wie dies Guido selbst in einem diesen Gegenstand behandelnden Briefe an seinen Freund und Klosterbruder Michael unzweideutig ausspricht.[1]) Der Erfolg der Guidonischen Gesangsmethode war ein ungeheurer, denn wie ebenfalls in dem erwähnten Briefe zu lesen ist, konnte man vermittelst ihrer im Zeitraum eines, höchstens zweier Jahre einen perfecten Sänger ausbilden.

Der Ruhm ihres Erfinders vergrösserte sich aber besonders noch dadurch, dass er persönlich keine Mühe, selbst weite Reisen nicht scheute, um die Vortheile seines Unterrichts aller Welt zu theil werden zu lassen. So konnte er, im Gegensatz zu seinen über die Mauern ihrer Klosterzelle meist nicht hinausblickenden Amts- und Kunstgenossen zu einer für jene Zeit seltenen Popularität gelangen, und diese erklärt es, dass ihm von der dankbaren Volksstimme noch nach Jahrhunderten musikalische Ehren erwiesen und Erfindungen zugeschrieben wurden, auf die er thatsächlich keine Ansprüche hat; unter letzteren die des tiefsten Tones der Scala, zu Ehren der Alten mit dem dritten Buchstaben des griechischen Alphabetes *Gamma* (*Γ*) benannt (daher das französische *Gamme*, Tonleiter), obwohl Guido selbst im zweiten Capitel seines Hauptwerkes *Micrologus* diesen Ton als von den Neueren hinzugefügt *(a modernis adjunctum)* bezeichnet; ferner nannte man ihn den Erfinder der diatonischen Tonleiter, gestützt auf den zufälligen Umstand, dass die romanischen Völker, wie S. 14 erwähnt, die Vers-Anfangssilben des obigen Hymnus zur Tonbezeichnung gewählt hatten. Endlich schrieb man ihm noch die Erfindung des Hexachord-Systems (Solmisation) zu, über welches sich in seinen Schriften nicht die leiseste Andeutung findet, es sei denn, dass die mit dem Wesen des Octavensystems unvereinbare Sechszahl seiner Silben die Idee eines aus sechs Stufen gebildeten Tonsystems in sich schliesse. Wirklich kam etwa ein Jahrhundert nach Guido's Tode ein System in Gebrauch, welches die nunmehr auf zwanzig Stufen gewachsene Tonreihe in sieben

---

[1]) *„Si quis itaque uniuscujusque particulae* (des Hymnus) *caput ita exercitatus noverit, ut confestim quamcumque particulam voluerit indubitanter incipiat, easdem sex voces* (die Anfangstöne der sechs Takte) *ubicumque viderit, secundum suas proprietates facile pronuntiare poterit“* d. h. wenn jemand die sechs Zeilen durcheinander und ausser Zusammenhang singen kann, so braucht er, wenn er den Ton *A* in irgend einer Melodie sieht, nur das *„Labii reatum“*, bei *F* nur das *„famuli tuorum“* sich in's Gedächtniss zu rufen, um die folgenden Intervalle richtig zu treffen. (Vgl. Raymund Schlecht über Guido's Schrift *„de ignoto cantu“* in der Zeitschrift „Caecilia“ Jahrgang 1873 Nr. 4.)

sechsstufige Tongruppen, Hexachorde genannt, eintheilte, was natürlicherweise nur so geschehen kann, dass diese Gruppen nicht wie Tetrachorde und Octaven sich aneinander schliessen, sondern in einander eingreifen, mit anderen Worten, dass die Töne des höheren Hexachords mit denen des tieferen theilweise zusammen fallen:



Die aus dieser Solmisationstabelle ersichtliche Eintheilung der Hexachorde in harte, natürliche und weiche *(Hexachordum durum, naturale, molle)* bezieht sich nicht, wie man nach heutigen Begriffen von Dur und Moll vielleicht glauben könnte, auf eine Verschiedenheit der Intervallenfolge, welche letztere vielmehr, wie auch die Silbenbenennung, für jedes Hexachord die gleiche ist, das weiche nicht ausgenommen, da hier die vierte Stufe (das *B durum*) zur Vermeidung der übermässigen Quarte *F—H* um einen Halbton erniedrigt, das *B durum* in ein *B molle* verwandelt wird. Die zur Linken der Tabelle ersichtliche Eintheilung der gesammten Tonreihe in *graves*, *acutae* und *superacutae* entspricht der schon früher erwähnten in grosse, kleine und eingestrichene Octave. Das Wort *Clavis* ist in diesem Falle nicht durch „Schlüssel", sondern durch „Ton" zu übersetzen: Als Schlüssel im modernen Sinne gelten die *Claves signatae*, welche wie bei uns auf der betreffenden Stelle des Liniensystems angebracht wurden. — Die Bedeutung des Hexachordsystems besteht vor allem darin, dass es die für den architektonischen Aufbau der modernen Musik wichtigen Beziehungen zwischen Tonica, Dominante und Unterdominante anschaulich macht; aber auch schon für die ersten Versuche im polyphonen Tonsatz,

der ja im Wesentlichen auf Nachahmung einer Melodie in verschiedener Tonhöhe beruht, wurde das Hexachord werthvoll, als der grösste Abschnitt der diatonischen Scala, welcher bei unveränderten Intervall-Verhältnissen zweimal in ihr enthalten ist:

c d ef g a
g a hc d e

so dass eine im Umfange des einen dieser Hexachorde enthaltenen Melodie unbeschadet ihrer inneren Struktur auf den andern übertragen werden kann. Dies die Ursachen, weshalb wir dem Hexachord-System die künstlerische Existenzberechtigung nicht absprechen dürfen und die vielverbreitete Meinung bestreiten müssen, als sei es lediglich das Ergebniss einer grübelnden, auf Vermittelung zwischen Tetrachord- und Octavensystem gerichteten Speculation.

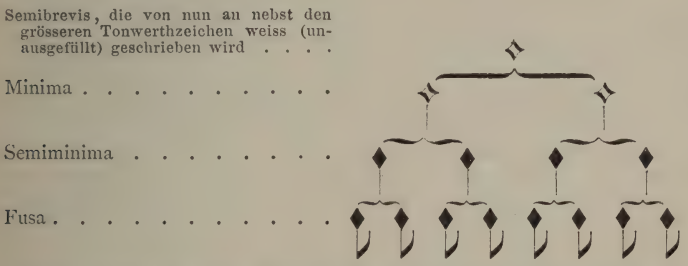
Wenden wir uns nun zu der für die nächste Zukunft wichtigsten der Guidonischen Errungenschaften zurück, zu der durch ihn so wesentlich verbesserten Notenschrift, so finden wir sie noch mit einem Mangel behaftet, der mit weiterer Ausbildung der mehrstimmigen Musik immer drückender empfunden werden musste, ihre Unfähigkeit nämlich, den Zeitwerth der Töne darzustellen. Wohl mochte sie für den einstimmigen, durch die Betonungs-Gesetze der Sprache rhythmisch geregelten Gregorianischen Gesang genügen, selbst dann, wenn sich ihm eine Gegenstimme in gleichen Noten zugesellte (der sogenannte einfache Contrapunkt, *Nota contra notam*), nicht aber nachdem man angefangen hatte, im sog. gemischten Contrapunkt mehrere Noten gegen eine zu setzen.[1]) Nun wurde es nothwendig, nicht nur die Höhe, sondern auch die Dauer des Tones genau zu bezeichnen, und es bildete sich neben der planen die sogenannte gemessene oder Mensuralmusik *(Musica mensurabilis)*, auch Figuralmusik genannt.

Die früheste Kunde von dieser Musik und der für sie erdachten Tonschrift findet sich in der *Musica et cantus mensurabilis* des Franco von Cöln (um 1200). Wie seine Vorgänger, Hucbald und Guido, glaubt auch er mit seiner Theorie an das Alterthum anknüpfen zu müssen und demgemäss nimmt er zunächst nur zwei Notenwerthe an, die *Longa* und die *Brevis*, entsprechend der altgriechischen Silbeneintheilung in lange und kurze. Die Verbindung

[1]) Das Wort Contrapunkt, von *punctus contra punctum* (Note gegen Note) findet sich zuerst bei Johann de Muris, Doctor der Theologie an der pariser Universität, berühmt als Tonlehrer durch seine um 1323 erschienenen Schriften *Summa Musicae* und *Tractatus de Musica*. Der Ursprung des gemischten Contrapunktes ist auf das Bedürfniss zurückzuführen, den ausschliesslichen, auf die Dauer ermüdenden Gebrauch der Consonanzen durch gelegentliche Verwendung von Dissonanzen zu unterbrechen. Zu diesem Zwecke liess man ausser den von den Griechen als solche bezeichneten Intervallen der Terz und Sexte noch die Secunden und Septimen, sogar den Tritonus erklingen, wenn auch Anfangs nicht frei eintretend, sondern nur in stufenweisem Durchgange.

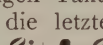
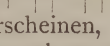
dieser beiden Notenwerthe ergiebt den *Modus* (Taktart), welcher, da die Longa ebenfalls nach griechischen Prinzipien zwei Breven in sich schliesst, natürlich nur dreitheilig sein kann (sei es als Trochäus oder als Jambus), weshalb denn auch der dreitheilige Takt, nachdem ein Jahrhundert später neben ihm der zweitheilige in Gebrauch gekommen war, der vollkommene, der letztere aber der unvollkommene genannt wurde. Diesen beiden Notengattungen fügt Franco sodann noch zwei weitere hinzu, die doppelte Longa oder Maxima und die halbe Brevis oder Semibrevis. Die Gestalt dieser Noten war:

Vom 14. Jahrhundert an galt die Brevis als Takteinheit (wie wir heute die Taktart nach Vierteln zu bezeichnen pflegen) und wurde als solche Tempus genannt; dies veranlasste die Einführung noch kleinerer Notenwerthe, der Minima, Semiminima, Fusa und Semifusa in folgender, mit der heutigen Notenschrift bereits völlig übereinstimmender Gestalt:



Durch diese Zeichen wurden die für die grösseren Werthe mehr und mehr überflüssig, und bei den Tonsetzern des 16. Jahrhunderts finden wir die ursprünglich kürzeste Note, die Brevis als längste, dem Werth nach zweien von unsern heutigen ganzen (vier Viertel-) Noten entsprechend. Der Umstand, dass sie beim Taktiren durch vier Schläge markirt wurde, hat zu der noch jetzt üblichen Bezeichnung *Alla breve* für einen Viervierteltakt, in welchem blos die Halben taktirt werden, Anlass gegeben.

Mit dem nunmehr vorhandenen Vorrath von Mensuralnoten, zu welchen noch die Pausen kommen, bei Franco ein verticaler Strich durch das Liniensystem, der so viele Tempora gilt wie er

Spatien durchschneidet, war man schon im Stande, eine rhythmisch mannigfaltige Musik zu notiren. Nur litt die Notation dieser Epoche an dem Uebelstande, dass der Werth der Noten nicht durch ihre Gestalt allein, sondern auch durch ihre Stellung zur benachbarten bedingt war. So war z. B. die Longa an sich dreizeitig, folgte ihr aber eine Brevis, so wurde sie dadurch zweizeitig gemacht (imperficirt) und bildete nun mit der ihr folgenden Brevis zusammen einen dreizeitigen Takt; folgten ihr zwei Breves, so wurde sie wiederum dreizeitig (perfect) und die beiden Breves bildeten nun zusammen einen dreizeitigen Takt, seltsamerweise jedoch so, dass die erstere ein Tempus, die letztere zwei Tempora galt. Der so entstandene Rhythmus $^3/_4$  muss dem heutigen Ohre ungemein unbeholfen erscheinen, und wir können kaum glauben, dass er je zur Anwendung gekommen sei, es wäre denn in bewegtem Zeitmaass; verwandeln wir nämlich die obigen Werthe in Sechzehntheile, so erhalten wir die Figur $^6/_8$  , welche nichts weniger als schwerfällig klingt und in der modernen Instrumentalcomposition — ich erinnere nur an den ersten Satz der Beethoven'schen Symphonie Nr. 7 A-dur — vielfach und mit grösstem Erfolge verwendet worden ist.

Dass man im Uebrigen zur Zeit Franco's bemerkenswerthe Fortschritte in der Kunst des mehrstimmigen Tonsatzes gemacht hatte, zeigt dasjenige Capitel seiner Schrift, welches vom Discantus handelt (wörtlich „Zwiegesang", hier gleich bedeutend mit „Contrapunkt"). Nicht allein werden hier die Terzen schon zu den Consonanzen (wie Franco sich ausdrückt „Concordanzen"), wenn auch nur zu den unvollkommenen, gerechnet, wir finden auch schon die Weisung, die Dissonanzen gelegentlich unter die Consonanzen zu mischen und zwar so, dass wenn die eine Stimme steigt, die andre falle und umgekehrt. Man sieht, dass um diese Zeit die Quinten- Quarten- und Octaven-Parallelen des Hucbald noch keineswegs überwunden waren,[1]) wiewohl die Erkenntniss von der Wichtigkeit der Gegenbewegung der Stimmen sich bereits Bahn gebrochen hatte. Ueberraschend ist die Freiheit, mit welcher Franco die so lange als dissonirend verpönt gewesenen Intervalle der Terz und Sexte verwendet, indem er dieselben sogar am Anfang und am Schlusse des Tonstückes gestattet, wovor sich bekanntlich die Componisten selbst noch in späteren Jahrhunderten ängstlich gescheut haben; auch zeigt er sich nicht nur im zweistimmigen, sondern ebenso im drei- und vierstimmigen Satz wohl bewandert. Von den Stimmen des letzteren hiess die melodieführende Hauptstimme Tenor (von *tenere*, halten,

[1]) Erst bei dem schon früher erwähnten Johann de Muris und seinem Zeitgenossen Marchettus von Padua (Anfang des 14. Jahrhunderts) erscheint das bis heute in Kraft gebliebene Verbot der Verbindung von Consonanzen in gleicher Bewegung.

weil sie den übrigen Stimmen, die sich nach ihr zu richten hatten, als Halt diente.[1]) Man liess sie, da Frauen vom Kirchengesange ausgeschlossen waren und die Knabenstimmen nicht die erforderliche Stärke zeigten, von der hellstklingenden Männerstimme ausführen, welcher seitdem der Name Tenor geblieben ist, obwohl nicht mehr im ursprünglichen Sinne, nachdem auf einer späteren Ausbildungsstufe der mehrstimmigen Musik die Melodie in die Oberstimme übergegangen war. Die dem Tenor entgegengesetzte Stimme wurde Discantus oder Cantus, die dritte, höchste Stimme Triplum genannt (woraus die heutige englische Bezeichnung *treble* für die Sopranstimme eines vierstimmigen Gesanges entstanden ist), die vierte eingeschobene endlich Quadruplum. Für die beiden letzteren Stimmen kommen auch die Namen *Superius* und *Contratenor* vor, für den Discantus die Bezeichnung Motetus (von *mot*, *motto*, Sinnspruch).

Der Ursprung letzterer Benennung ist auf die naive Praxis der mittelalterlichen Contrapunktisten zurückzuführen, im mehrstimmigen Satz die den Tenor begleitende nächstwichtige Stimme nicht selbst zu erfinden, sondern eine schon vorhandene, meist dem Volksgesange entlehnte Weise dazu zu wählen. Man trieb aber die Genügsamkeit noch weiter und gab sich nicht einmal die Mühe, den Text der Gegenstimme mit den Worten des Tenor, welcher stets dem gregorianischen Gesange entnommen war, in Uebereinstimmung zu bringen, sondern liess jede der beiden Stimmen mit ihren besonderen Texten vortragen. Nach heutigen Begriffen wäre ein derartiges Verfahren als Bequemlichkeit und Gedankenlosigkeit zu tadeln, doch dürfen wir nicht vergessen, dass in jenem Kindheitsstadium der Kunst die Freude am Ueberwinden technischer Schwierigkeiten alle anderen Rücksichten überwog, dass speciell den Musikern lediglich die Toncombinationen am Herzen lagen und sie darüber die höhere Aufgabe ihrer Kunst, einen poetischen Inhalt in Tönen darzustellen, völlig aus den Augen verloren hatten. Auch fehlte es nicht an einem äusseren Anlass zu der unserm Kunstempfinden so befremdlichen Vermischung geistlicher und weltlicher Singweisen in den Kirchencompositionen — denn nur um diese handelt es sich selbstverständlich bei den Tonwerken eines Zeitalters, in welchem die Kirche für alle künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen allein bestimmend war. Der vom Tenor vorgetragenen gregorianischen Melodie, dem sogenannten *Cantus firmus*, als Gegenstimme eine zweite Kirchenmelodie gegenüber zu stellen, musste nämlich deshalb bedenklich erscheinen, weil für alle kirchlichen

[1]) Diesen Sinn finden wir auch in dem Motto ausgesprochen, welches der Sammler und Buchdrucker Johann Ott in den dreissiger Jahren des 16. Jahrhunderts auf eine seiner Tenorstimmen drucken liess:

Mein Art und Weis im Mittelmass
Gen andre Stimmen ist mein Stras
Die haben Acht auf meine Stimm'
Den Mennern ich für andre ziem.

Functionen bestimmte Melodien vorgeschrieben waren und durch gleichzeitige Benutzung eines andern Kirchengesanges die hergebrachte Ordnung gestört worden wäre. So griff man denn getrost in den Melodienschatz der weltlichen Musik hinein, und liess sich durch das Widersprechende solcher Vereinigung so wenig schrecken wie etwa die gleichzeitigen Maler, die keinen Anstand nahmen, in unmittelbarer Nähe der heiligen Jungfrau mit dem Christuskinde den Stifter des Bildes nebst seiner Familie im Costüme ihrer Zeit darzustellen. Es lag eben, wie Ambros richtig bemerkt, im Geiste jener Jahrhunderte, dass das Heilige durch die Berührung mit dem Profanen nicht geschädigt, sondern umgekehrt dieses durch die Nachbarschaft des Heiligen erhoben und selbst geheiligt wurde.

Wie das kindliche Vergnügen an der Häufung und Lösung rein technischer Schwierigkeiten die Bestrebungen der mittelalterlichen Tonsetzer im Allgemeinen kennzeichnet, so war dies auch die Ursache, dass man die vorhin gerügten Mängel der Mensural-Notation durch stete Vermehrung der Ton- und Taktzeichen noch vergrösserte, anstatt sie durch Vereinfachung derselben abzustellen. Zu den vieldeutigen Notenfiguren, den Kreisen und Halbkreisen, welche den dreitheiligen und zweitheiligen Takt anzeigten, dem durchstrichenen Halbkreis ¢, das Zeichen der um das doppelte beschleunigten Bewegung im zweitheiligen Takt etc. etc. kamen noch die Ligaturen, zur Bezeichnung ganzer Notengruppen, welche auf einer Silbe gesungen wurden. Diese bestanden in einer Verbindung mehrerer viereckiger Noten zu einer Figur, in der jede Note verschiedene Geltung beanspruchte, je nachdem sie am Anfang, in der Mitte oder am Ende stand, den Strich zur Rechten oder zur Linken, aufsteigend oder absteigend hatte u. s. w.[1]) Kein

[1]) Die folgende Versregel in Hexametern hatte den Zweck, den Schüler durch das Labyrinth der zur richtigen Entzifferung der Ligaturen nöthigen Verordnungen zu geleiten:

Prima carens cauda longa est pendente secunda.
Prima carens cauda brevis est scandente secunda.
Sit tibi priva brevis laeva caudata deorsum.
Semibrevis prima est sursum caudata, sequensque
Quaelibet e medio brevis est; at proxima adhaerens
Sursum caudatae, pro semibrevi reputatur.
Ultima dependens quadrangula sit tibi longa.
Ultima conscendens brevis est quaecunque ligata.

„Wir müssen uns Glück wünschen," sagt Kiesewetter in seiner Geschichte der europäisch- abendländischen Musik (S. 29) „dass durch drei Zeichen, den Taktstrich, den Bindebogen und den Punkt als Augmentationszeichen der bei weitem grössere Theil der Mensural-Theorie jener Zeit wieder entbehrlich, und die Grammatik der Musik so vereinfacht worden ist, wie wir sie jetzt besitzen." Im Betreff des Taktstriches sei beiläufig bemerkt, dass die musikalische Welt noch volle drei Jahrhunderte dies wichtige Notations-Hülfsmittel hat entbehren müssen; die frühesten Beispiele seiner Anwendung datiren aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Wunder, wenn sich die Regeln zur Erlernung der Mensuralmusik bis in's Unendliche häuften, wenn die Tonsätze immer mehr den Charakter schwieriger Rechenexempel erhielten, wenn der Geist der Composition von den Künsteleien mehr und mehr erstickt wurde, so dass die neugefundene Kunst des Contrapunkts keinen andern Zweck zu haben schien, als den Scharfsinn der Tonsetzer wie der Ausübenden auf die Probe zu stellen. Unser Urtheil über diese Verirrungen wird jedoch gemildert, wenn wir uns erinnern, dass wir uns gerade in der Blüthezeit der scholastischen Philosophie befinden, welche in ihrer völligen Abhängigkeit von der Kirche die Freiheit und Selbständigkeit des Denkens nach jeder Richtung hin eher hinderte als unterstützte. Während dieser von der Zeit Karl's des Grossen bis zum Ausgange des 15. Jahrhunderts dauernden Epoche geistiger Bevormundung waren Künste und Wissenschaften der immer mächtiger gewordenen Kirche allein dienstbar; die Philosophie wurde als dienende Magd *(ancilla)* der Theologie betrachtet und selbst das Studium der Schriftsteller des Alterthums, soweit sie den Scholastikern in lateinischen Uebersetzungen zugänglich gemacht waren, hatte wesentlich nur den Zweck, das von den Kirchenvätern aufgeführte Gebäude der christlichen Dogmatik durch zeitgemäss gedeutete Citate zu stützen. Bei einer solchen Beschränkung der geistigen Arbeit war es unvermeidlich, dass die des Fortschritts bedürftige Menschheit bald hier bald dort auf Abwege gerieth und sich der Forscher nicht selten in kleinliche Speculation und Spielereien verlor. So konnte ein Hucbald auf die bizarre Idee verfallen, zu Ehren Karl's des Kahlen ein lateinisches Gedicht „Das Lob der Kahlköpfigkeit" *(calvitia)* zu verfertigen, dessen Worte sämmtlich mit dem Buchstaben *c* beginnen; so konnte der praktische Guido von Arezzo eine Compositionsmethode empfehlen, die darin bestand, dass man jedem der fünf Vocale des Alphabets einen Ton der Tonleiter substituirte und dann unter die einzelnen Silben eines beliebigen Textes den ihrem Vocal entsprechenden Ton schrieb, wodurch nach seiner Meinung alles Geschriebene in Gesang verwandelt wurde — eine Homunculus-Melodiebildung in der Retorte der fünf Vocale, wie Ambros diese Art zu componiren sehr treffend bezeichnet hat. Auch Franco von Cöln zeigt sich keineswegs frei von der Gewohnheit der Scholastiker, die Gegenstände wissenschaftlicher Untersuchung zur Kirche in Beziehung zu setzen, wenn er z. B. behauptet, die dreizeitige Longa müsse man deshalb die vollkommene nennen, weil sie von der heiligen Dreieinigkeit, der höchsten und wahren Vollkommenheit, ihren Namen entnommen habe. Marchettus von Padua aber zieht die christliche Glaubenslehre sogar in den Streit hinein, ob die dreizeitige lange Note den Strich auf der rechten oder auf der linken Seite haben müsse und beweist die Richtigkeit der ersteren Meinung folgendermassen: So wie die rechte Seite am Menschen vollkommener als die linke ist,

weil die rechte Seite das enthält, was den Menschen ernährt und immer vollkommener macht, nämlich das Blut, so ist auch eine Note mit dem Strich auf der rechten Seite vollkommener als eine die ihn links hat, deswegen hat sich auch Christus in die rechte Seite stechen lassen, um sein ganzes Blut für das menschliche Geschlecht zu vergiessen.

Bei alledem schritt die geistige Entwickelung unaufhaltsam vorwärts, rückte die Welt langsam aber mit Sicherheit höheren Zielen entgegen. Auch die Scholastik trug in nicht geringzuschätzender Weise zur geistigen Selbständigkeit bei, indem sie die Glaubenslehren zu Gegenständen erst des Denkens, dann des Zweifels, endlich der wissenschaftlichen Untersuchung machte. Die Spitzfindigkeit und Haarspalterei, welche die dogmatischen Wortkämpfe der Scholastiker kennzeichneten, verloren sich unter dem reinigenden und mässigenden Einflusse der Mystik, deren Hauptvertreter Bonaventura (gest. 1274), von seinen Verehrern *Doctor seraphicus* genannt, alle menschliche Weisheit der göttlichen Erleuchtung untergeordnet, und durch religiöse Erhebung die unmittelbare Vereinigung des Menschen mit Gott bewirkt wissen wollte. Inzwischen war auch ein Ereigniss eingetreten, in Folge dessen die bis dahin gedankenlos vegetirenden, in faustrechtlichen Zuständen verkommenen Massen zu geistigem Leben erwachten, wo ein gemeinsames ideales Ziel die gleichsam in Atome zersplitterte abendländische Menschheit zu vereinigen begann. Die begeisterten Aufrufe eines Peter von Amiens, dem sich das berühmte Haupt der Scholastik Bernhard von Clairvaux anschloss, zur Befreiung des heiligen Grabes aus den Händen der Ungläubigen, fanden weit und breit empfängliche Ohren und Herzen; ihre Reden fachten den in den Völkern Europas schlummernden Geistesfunken zur hellen Flamme an, in deren erwärmendem Glanze das Bildungsleben unseres Welttheils volle Kraft gewinnen, und die bis dahin meist im Dunkel der Klosterzellen vergrabenen Ergebnisse mönchischen Gelehrtenfleisses zur nährenden Frucht reifen konnten.

* *
*

Um die culturgeschichtliche Bedeutung der Kreuzzüge richtig zu erfassen, muss vor Allem festgehalten werden, dass die durch Berührung mit den Völkern des Orients gewonnenen Eindrücke und neuen Anschauungen keineswegs der Geistlichkeit und der Ritterschaft allein zu Gute kamen; denn allen, die sich den Kreuzfahrern anschliessen würden, war das Seelenheil versprochen, und in Folge dessen betheiligten sich die Angehörigen aller Klassen und Stände an dem Zuge in's gelobte Land wie an einer Wallfahrt. Sodann müssen wir berücksichtigen, dass die mohamedanische Welt um diese Zeit bereits Jahrhunderte reicher geistiger Entwickelung hinter sich

hatte, dass sie unter der Herrschaft der Abassiden, vornehmlich des dieser Dynastie angehörigen Kalifen Harun al Raschid (800) auf fast allen Gebieten der Cultur dem Abendlande vorausgeeilt war. Dies sollten auch die im Gefolge der Kreuzfahrer befindlichen Sänger und Instrumental-Musiker erfahren; denn wiewohl die orientalische Musik, deren melodische und rhythmische Substanz durch das Uebermass der Verzierungen bis zur Unkenntlichkeit entstellt war, ihrem Wesen nach zur Lösung höherer Kunstaufgaben ungeeignet scheinen musste, so konnte es doch nicht fehlen, dass die üppigen Gesangsweisen des Morgenlandes sowie die dortigen, den Kreuzfahrern noch unbekannten Instrumente, die Laute, die Guitarre und die ebenfalls zuerst in der sarazenischen Kriegsmusik verwendete Trommel und Pauke, nach ihrer Einführung in die abendländische Musik, dieser ein verändertes Ansehen gaben.

In anderer Weise haben die Kreuzzüge zur geistigen Hebung Westeuropa's dadurch beigetragen, dass sie die Fühlung zwischen Rom und Byzanz wiederherstellten, nachdem die Beziehungen zwischen diesen beiden Centren der Civilisation durch die Kirchenspaltung des Jahres 1054 unterbrochen worden waren. Namhafte Erfolge konnte dies geistige Sichnähertreten der beiden, schon ein halbes Jahrtausend zuvor getrennten Hälften der Christenheit allerdings nicht mit sich bringen, da die abendländische Kirche, wie aus allem Bisherigen ersichtlich, einen eignen Entwickelungsgang eingeschlagen und denselben mit grosser Energie verfolgt hatte, die morgenländische jedoch, inmitten orientalischer Prunksucht, zu geistlosem Formenwesen erstarrt, durch gedankenlose Dogmen-Zänkereien zerrissen, ihre ideale Aufgabe völlig aus den Augen verloren hatte, und weder in der Lage war, den geistigen Besitzstand ihrer römischen Schwester zu vermehren, noch die von ihr aufgehäuften Bildungselemente für sich zu verwerthen. Ein Blick auf die bildende Kunst der Byzantiner, namentlich ihre Malerei, die ausschliesslich von Mönchen geübt, nicht den Gesetzen der natürlichen Schönheit, sondern lediglich den überkommenen Regeln folgt und die traditionellen dürren Gestalten und länglichen Gesichter in harter Zeichnung und dunkeln, vergilbten Farbentönen durch Jahrhunderte unverändert reproducirt — der Anblick dieser Zerrbilder genügt, um die künstlerische Unfruchtbarkeit des dortigen Bodens zu erweisen und berechtigt zu der Annahme, dass auch die byzantinische Tonkunst einer Weiterbildung, wie sie die römische erfahren, unfähig war. Zwar fehlte es nicht an Männern, welche nach dieser Seite hin Besserung zu schaffen sich bestrebten, unter ihnen der dem 8. Jahrhundert angehörige gelehrte Mönch Johannes von Damaskus, dem die Ueberlieferung eine ähnliche Stellung zur griechisch-katholischen Kirchenmusik anweist, wie der heilige Gregor zur römisch-katholischen einnimmt, insofern er die zu seiner Zeit bekannten Kirchengesänge gesammelt und mit Notirung versehen

haben soll; ferner die den späteren Zeiten des griechischen Kaiserreiches angehörigen Musikschriftsteller Michael Psellus (11. Jahrhundert), Verfasser eines *Quadrivium*, in welchem die Musik nach den Grundsätzen des Pythagoras dargestellt ist, und Michael Bryennius (14. Jahrhundert), dessen noch im 17. Jahrhundert von dem englischen Musikgelehrten Wallis neuveröffentlichte Schrift *Harmonika* die Theorien des Euklid, Ptolemäus, Aristoxenus u. a. commentirt. Einen regenerirenden Einfluss auf die byzantinische Kunst auszuüben, war indessen diesen Männern nicht vergönnt. Ihr Verdienst, sowie das der gesammten Gelehrtenwelt des griechischen Kaiserreiches bestand lediglich darin, die geistige Hinterlassenschaft ihrer altgriechischen Vorfahren getreulich bewahrt zu haben, bis zu dem Zeitpunkt, wo das westliche Europa reif war, sie sich seinerseits anzueignen, um sie dann in einer Weise nutzbar zu machen, wie es den directen Erben des classischen Alterthums nicht beschieden gewesen war. Dieser Zeitpunkt (das Zeitalter der Renaissance) war nun freilich noch in weiter Ferne, als die verloren gegangene Fühlung der lateinischen mit der griechischen Welt durch die Kreuzfahrer wiedergefunden wurde, immerhin aber darf man das erste Wiedererwachen der Theilnahme für griechische Sprache und Wissenschaft bei den Völkern des westlichen Europa von diesem Zeitpunkt her datiren.

Von unmittelbarer und weitgreifender Bedeutung für die Dicht- und Tonkunst aber wurden die Kreuzzüge dadurch, dass sie eine zuvor unbekannte Vertiefung des Gemüthslebens bewirkten. Der Abschied des Kreuzfahrers von Haus und Hof, die häufig jahrelange Trennung von Heimath und Familie erweckten die zarteren Empfindungen des Herzens, welche die Noth und Prosa der socialen Verhältnisse bis dahin nicht zum Durchbruch hatten gelangen lassen. Die Begriffe der Ritterlichkeit und des Minnedienstes werden der noch kurz zuvor in Gewalthaber und Sklaven gespaltenen Gesellschaft zum ersten Male verständlich, und zugleich regt sich das Bedürfniss, durch gebundene Sprache und gesungenen Ton den neugewonnenen Anschauungen Ausdruck zu geben. Es entsteht, als Gegensatz zur Schulwissenschaft, der Scholastik, die sogenannte „fröhliche Wissenschaft *(gaya ciencia)*, heimisch vorzugsweise auf dem durch ein glückliches Klima und das lebhafte Naturell seiner Bewohner begünstigten Boden der Provence. In der Dichtung und dem Gesange der provenzalischen Troubadours thut die von langem Schlummer erwachte abendländische Welt den ersten Schritt zu ihrer künstlerischen Emancipirung von der Kirche. Wie sich hier die aus den Dialekten der romanischen Völker hervorgegangene Vulgärsprache der lateinischen Kirchensprache gegenüberstellt, so findet auch der streng christliche Geist ein Gegengewicht in den Elementen orientalischer Welt- und Lebensanschauung, von welchen die provenzalischen Sänger noch weit unmittelbarer berührt wurden,

als die Kreuzfahrer. Denn nicht im Osten allein blühte die Cultur des Muhamedanismus; nachdem die Araber ihren siegreichen Zug am südlichen Ufer des Mittelmeeres entlang glücklich vollführt und sich auf der iberischen Halbinsel heimisch gemacht hatten, war auch hier ein Kalifenreich gegründet, dessen wichtigste Mittelpunkte, Cordova und Granada, an Reichthum und Glanz des materiellen wie geistigen Lebens den altberühmten Bildungsstätten des Ostens, Bagdad und Damaskus, in keiner Weise nachstanden. Besonders blühten hier die Wissenschaften, in deren Pflege die Araber von den zahlreich unter ihnen wohnenden Juden um so eifriger unterstützt wurden, als diese durch keinerlei religiösen Fanatismus im freien Gebrauch ihrer geistigen Kräfte gehindert waren, wie später, nach Vertreibung der Araber aus Spanien und schon vor diesem Zeitpunkt in den christlichen Ländern Europa's. Auch an künstlerischen Anlagen mangelte es den spanischen Arabern nicht, nach den von ihnen hinterlassenen Bauwerken zu urtheilen, unter denen die grosse Moschee zu Cordova und das Königsschloss Alhambra zu Granada von der Grossartigkeit und Originalität des maurischen Baustils beredtes Zeugniss ablegen. Für die Musik ähnliches zu wirken, daran scheint jenes Gemisch von Nüchternheit und Phantasterei, welches die Kunst der Orientalen überhaupt kennzeichnet, auch die Araber gehindert zu haben. Jene Beschränktheit, die sich in der Ornamentik ihrer Bauten zeigt und die maurischen Architekten zwang, um das vom Koran ausgesprochene Verbot bildlicher Darstellung von Naturgegenständen nicht zu verletzen, als Verzierung nur mathematische Figuren zu verwenden — nach ihren Erfindern Arabesken genannt — sie äussert sich auch in der orientalischen Musik durch überschwenglichen Reichthum an Ornamenten und hindert sie, zu festen, inhaltvollen Gebilden zu gelangen. Angenommen nun, dass der vom arabischen Spanien auf die Nachbarnationen geübte Einfluss weit mehr dem wissenschaftlichen als dem künstlerischen Fortschritt derselben zu Nutze kam, so können wir doch nicht zweifeln, dass er auch an der Ausbildung der *Gaya ciencia* einen wichtigen Antheil gehabt. Dies wird noch wahrscheinlicher, wenn, wie Herder behauptet, der eigentliche Ursprung des provenzalischen Gesanges, am Hofe der Markgrafen von Barcelona zu suchen ist, deren Reich, obwohl von Karl dem Grossen als Schutzmauer gegen die Araber errichtet, doch durch seine geographische Lage der Einwirkung des Nachbarreiches ungleich mehr ausgesetzt war, als das durch den Wall der Pyrenäen von ihm getrennte Südfrankreich.

Hier waren, wie schon erwähnt, alle Bedingungen gegeben, um die Kunst der Troubadours zu voller Selbständigkeit und Blüthe gelangen zu lassen. Die Vornehmsten des Landes widmeten sich ihr, so zuerst Graf Wilhelm von Poitiers († 1127), später der König Thibaut von Navarra († 1254), diese jedoch stets nur als Erfinder von Gesängen (weshalb auch ihr Name *Trouvères* von *trouver*,

wie spanisch *Trovador* von *trovar*, finden). Die Ausführung der von ihnen erfundenen Gesänge, sowie die Begleitung derselben mit Instrumenten überliessen sie den sogenannten Minstrels (entstanden aus dem lateinischen *minister*, *ministerialis*, Gehülfe), auch Jongleurs genannt (von *joculator*, Spassmacher), die einer niedrigeren Gesellschaftsklasse angehörten und häufig den Possenreissern gleichgestellt wurden, wie dies u. a. ein jener Zeit angehöriges Bildwerk der Kirche *Saint-Georges de Boscherville* bei Rouen erkennen lässt, welches inmitten einer Anzahl von Instrumentalmusikern eine auf den Händen gehende menschliche Figur enthält. Als seltenes Beispiel einer Vereinigung des Erfinders mit dem ausübenden Künstler erscheint in der langen Reihe der Troubadours Adam de la Hale, genannt der Bucklige von Arras, dessen Name überdies noch deshalb einen Ehrenplatz in der Musikgeschichte verdient, weil er auch in der Kunst des Tonsatzes, so weit sie sich zu seiner Zeit entwickelt hatte, wohlbewandert war. Die französische Literaturgeschichte erweist ihm sogar die Ehre, ihn als Begründer der echt französischen Kunstgattung der komischen Oper zu bezeichnen, und dies nicht mit Unrecht, denn ein neuerdings aufgefundenes, von ihm verfasstes Singspiel *Robin und Marion*, aufgeführt im Jahre 1282 am Hofe Robert's II. von Artois zu Neapel, darf thatsächlich als älteste Probe dramatischer Kunst in Frankreich gelten.[1])

Wie die Troubadours in Frankreich, so brachten in Deutschland die Minnesinger den im Volke lebendig gewordenen Kunstgeist zuerst zum Ausdruck. Der wesentliche Unterschied zwischen der Kunst der ersteren und dem Minnegesang besteht darin, dass hier der Erfinder und der Vortragende meist in einer Person vereint waren; ferner gehörten die Minnesinger nicht, wie die Troubadours, ausschliesslich dem Ritterstande an: von den beim Sängerkrieg auf der Wartburg (1207) unter dem Landgrafen Herrmann von Thüringen betheiligten Sängern waren Wolfram von Eschenbach, Walter von der Vogelweide, Heinrich der Schreiber und Heinrich von Zwetzschin, wie der Chronist sich ausdrückt, „rittermessige Mann", Biterolf dagegen „einer von des Landgrafen Hofgesinde" und Heinrich von Ofterdingen ein Bürger der Stadt Eisenach. Musikalisch unterscheiden sich die Minnesinger von den Troubadours hauptsächlich dadurch, dass, während diese den Text der

[1]) Das Singspiel „Robin und Marion" wurde 1822 zu Paris nach zwei in der dortigen Bibliothek befindlichen Handschriften für die Mitglieder der Pariser Gesellschaft der Bücherfreunde herausgegeben, und zwar in der Gestalt des Originals, mit der inzwischen an Stelle der Neumen getretenen quadratischen Note, derselben, welche auch von den gleichzeitigen französischen und spanischen Troubadours gebraucht wird. Die erste Aufführung des Singspiels ist dem Pariser Musikhistoriker Fürsten *de la Moskowa* zu danken, der es nebst einer erläuternden Notiz von *Botté de Toulmon* in das Programm eines am 3. Juni 1846 von ihm veranstalteten historischen Concertes aufgenommen hatte.

Melodie unterordnen, bei jenen die Dichtung zur Hauptsache wird, und an Stelle einer liedartigen Melodie die recitirende Weise des Kirchengesanges tritt. Sodann bedurften die Minnesinger zur Begleitung ihrer Gesänge keiner fremden Mitwirkung; das Instrument, dessen sie sich dabei bedienten, ist meist die kleine, dreieckige Harfe, wie sie auf den malerischen Verzierungen der Handschriften jener Zeit häufig erscheint; sie verschmähten, wie es scheint, die reiche Mannichfaltigkeit der Instrumente, von der die Geschichte der Troubadours berichtet. Fordert doch einer der letzteren, *Guiraut de Calanson*, in der von ihm verfassten Unterweisung für Spielleute, dass ein tüchtiger Jongleur mindestens mit neun Instrumenten vertraut sei; und Gottfried von Strassburg's Tristan erzählt von seinem musikalischen Bildungsgange:

„In Parmenien da lehrten sie
Die Fiedel mich und die Symphonie;
Harfen aber und Rotten
Das lehrten mich Galeotten,
Zween Meister, waren Galoise.
Mich lehrten Britunoise
Die waren aus der Stadt von Lut
Spielen die Leyer und Sambiut."

Das letztgenannte Instrument, dem Namen nach offenbar der griechischen Sambyke entsprechend, gilt den mittelalterlichen Schriftstellern bald als Saiten-, bald als Blasinstrument; hier steht es in ersterer Bedeutung, denn Tristan nennt es weiterhin „das beste Saitenspiel, dass ich kann", ohne jedoch eine weitere Beschreibung zu geben. Was die übrigen dort genannten Instrumente betrifft, so ist die Rotte, von den Schriftstellern des Mittelalters auch Rota genannt, ein Abkömmling des uralten celtischen Saiteninstrumentes Crotta *(Crotta britannica)*, zugleich aber auch ein Vorläufer der modernen Streichinstrumente. Ob sie mit dem Bogen oder mit dem Plectrum gespielt wurde, oder ob ihre Saiten blos mit dem Finger gerissen wurden, ist bei der Ungenauigkeit der mittelalterlichen Berichte nicht festzustellen. Auch die von Tristan erwähnte Fiedel dürfen wir nicht mit Bestimmtheit als Streichinstrument ansehen, denn ihr Name, aus dem lateinischen *fides* (Darmsaite, meton. Saiteninstrument) entstanden[1]), berechtigt noch keineswegs zu dieser Annahme, wenngleich bei der Erinnerung an den im Nibelungenliede vorkommenden „Fiedelbogen" die Vermuthung nahe liegt,

[1]) Nach Ambros (Geschichte der Musik II. S. 29) ist das Wort *fides* im mittelalterlichen Latein in *fidula* oder *vidula* übergegangen, welcher Ausdruck durch die Zwischenformen Figella, Vielle und Vioel endlich zu dem deutschen „Fiedel" und dem italienischen „Viola" führte. Das Wort Geige, welches im 12. Jahrhundert an Stelle der älteren Benennung „Fiedel" trat, ist ohne Frage aus *Gigue* entstanden, ein vielfach genanntes Saiteninstrument der Troubadours, von dem jedoch so wenig wie von den übrigen bekannt ist, ob seine Saiten mit dem Bogen gestrichen oder mit dem Finger gerissen wurden.

dass der aus dem Orient importirte Bogen hier zuerst zur Anwendung gekommen ist. Die Symphonie, auch Ciphonie genannt, ist wahrscheinlich das S. 20 als Savoyardenleier bezeichnete Instrument, welches seinem ersteren Namen entsprechend, mehrere Tonreihen im Zusammenhange erklingen liess. Dies deutet auch der häufig für sie vorkommende Name „Organistrum" an, während andrerseits ihr späterer französischer Name *Vielle* ihre Eigenschaft als Streichinstrument erkennen lässt. In der That war sie ein solches, nur dass sich der Bogen in ein mit Haaren versehenes, vermittelst einer Kurbel drehbares Rad verwandelt hatte, welches die drei Saiten des Instrumentes gleichzeitig ertönen machte. Von der Einfachheit dieser Polyphonie, in welcher die beiden Unterstimmen sich auf das Aushalten eines Grundtones und dessen Quinte beschränkten, war schon früher die Rede; bezüglich der Vielle ist noch hinzuzufügen, dass die zur Hervorbringung der Melodie nöthige Verkürzung der höchsten Saite durch eine am Corpus des Instrumentes seitwärts angebrachte Claviatur erleichtert war. Dass in der Instrumentalmusik der Troubadours und Minnesinger die Blasinstrumente unberücksichtigt bleiben, erklärt sich dadurch, dass es sich hier nur um die Begleitung zum Gesange handelte, wofür man die Saiteninstrumente natürlicherweise allein geeignet fand; von der Existenz der Blasinstrumente und ihrem Gebrauch zur Tanz-, Tafel- und Kriegsmusik haben wir jedoch durch den vorhin genannten Autor Kunde, und eine andere musikgeschichtliche Quelle aus jener Zeit, die Limburger Chronik, fügt ihrem Berichte über die im Jahre 1360 entstandenen neuen Singweisen ausdrücklich hinzu: „Auch hatte es sich also verwandelt mit dem Pfeifenspiel und hatten aufgestiegen in der Musica, dass sie nicht also gut war bisher, als nun angegangen ist, denn wer vor fünf oder sechs Jahren ein guter Pfeifer war im Land, der dauchte ihnen jetzund nit ein flihen."[1])

Nur kurze Zeit dauerte die Blüthe des Troubadour- und Minnegesanges, denn an die Stelle der edlen Begeisterung, welche die Idee der Kreuzzüge bei dem Ritterstande entzündet hatte, trat gar bald wieder die frühere Rohheit und Sittenverwilderung. Mittlerweile aber war, in Folge der Ausbildung des Städtewesens, der Bürgerstand geistig hinreichend gereift, um sich der, der Pflege bedürftigen Dicht- und Singekunst anzunehmen. Allerdings blieb die Kunst der Meistersinger — nach Ambros „nur eine Wohlfeil-Ausgabe der Minnesinger" — hinter der älteren Schwester weit zurück. Noch mehr als im Minnegesang wurde hier die Melodie durch Rücksichten auf die Dichtung eingeschränkt, so dass sie sich schliesslich zu eintöniger Psalmodie degradirt sah; die Dichtung aber war keineswegs dazu angethan, ihrerseits etwa eine Entschädigung für die musikalische Armuth des Meistergesanges zu

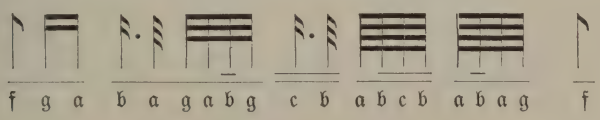
[1]) Vgl. Chrysander „Jahrbücher für musikalische Wissenschaft". Band I. S. 142.

bieten, denn sowohl in der Wahl ihrer Stoffe wie auch im starren Festhalten an gewissen Formen, lässt sie die Enge der herrschenden Kunstanschauungen nur zu deutlich erkennen. Schon die Namen der Töne oder Weisen, unter denen nicht allein Melodien, sondern zugleich metrische Schemata zu verstehen sind,[1]) bekunden die hausbackene Art dieser Kunstbestrebungen: es gab z. B. eine „kurze Affen-Weis" „über kurz Abend-Röt-Weis" „Schwarz-Dinten-Weis" „abgeschiedene Vielfrass-Weis" „des Orphei sehnliche Klagweis" etc.; nicht minder die Tabulatur, d. h. die Summe der für die Meistersingerzunft massgebenden dichterischen und musikalischen Vorschriften.[2]) Nach ihr zerfallen die Mitglieder in drei Klassen: wer die verschiedenen Töne gelernt hat, ist ein Sänger; die nächsthöhere Stufe, den Rang eines Dichters erreicht derjenige, welcher einen neuen, zu einem der Töne passenden Text erfindet; um aber die Meisterwürde zu erlangen, dazu bedurfte es der Vereinigung des Wort- und Tondichters in einer Person. Die Gewissenhaftigkeit und der Eifer, welche die Zunftgenossen in der Beobachtung ihrer Regeln und Gesetze bewiesen, kann als ein erfreuliches Zeugniss für den im deutschen Bürgerstande erwachten Kunstsinn gelten, und wie

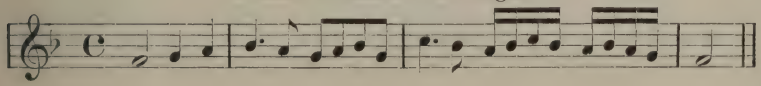
---

[1]) Vgl. F. H. von der Hagen, die Minnesänger und Liederdichter des 13., 14. und 15. Jahrhunderts. Leipzig 1838. Band IV. S. 853 ff.

[2]) Das Wort Tabulatur hat noch eine zweite von der obigen gänzlich verschiedene Bedeutung als Bezeichnung für die übersichtliche Zusammenstellung der zu einem Musikstück gehörigen Stimmen (also das was wir Partitur nennen) oder, wenn das zu notirende Musikstück nur einstimmig ist, schlechthin Notenschrift. In diesem Sinne wurde es zuerst am Ausgange des Mittelalters angewendet, nachdem die von den Arabern in Spanien eingeführte Laute im ganzen Abendlande bekannt und beliebt geworden war, und der Nürnberger Organist Conrad Paumann oder Paulmann (gest. 1473) eine eigene Notenschrift, die sogenannte deutsche Lautentabulatur, für sie erfunden hatte. Neben dieser, welche die leeren Saiten mit Zahlen, die einen Halbton betragenden Verkürzungen (Bünde oder Griffe) der Saiten durch die deutschen Currentbuchstaben und die Dauer der Töne durch darüber geschriebene Werthzeichen kenntlich machte, gab es noch eine italienische Lautentabulatur, aus einem System von sechs Linien bestehend, auf denen die Bünde durch Ziffern bezeichnet waren. Endlich hatte man noch für die Claviaturinstrumente eine besondere, die sogen. Orgeltabulatur, welche nur mit Hülfe von Buchstaben (der grossen für die tiefste Octave, der kleinen für die höhere, der mit einem Strich versehenen für die weitere etc.) und Werthzeichen eine Art Partitur bildete z. B.:



in unsre Notenschrift übertragen:



sehr man sich auch abgestossen fühlt, durch die ihrem künstlerischen Treiben anhaftende Pedanterie, so verdient doch andererseits das Streben dieser, inmitten aller Noth des Alltagslebens nach dem Ideal ringenden bürgerlichen Naturen, die wärmste Anerkennung. Diesen Standpunkt vertritt auch Richard Wagner, wenn er seinen Meistersinger, Hans Sachs, auf die Frage „wer war es, der die Regeln schuf?“ antworten lässt:

„Das waren hochbedürft'ge Meister,
Von Lebensmüh' bedrängte Geister:
In ihrer Nöthen Wildniss
Sie schufen sich ein Bildniss,
Dass ihnen bliebe
Der Jugendliebe
Ein Angedenken klar und fest,
Dran sich der Lenz erkennen lässt.“

Mittelbar haben die Meistersinger die Tonkunst ihrer Zeit noch in sofern gefördert, als sich nach ihrem Beispiele auch die Instrumentalmusiker zu zunftmässig geordneten Genossenschaften vereinten, das vagabondirende Leben, welches sie bis dahin geführt, aufgaben und festen Wohnsitz in den Städten nahmen. Damit war auch selbstverständlich der Zustand der Rechtlosigkeit aufgehoben, unter dem sie als „fahrende Leute“ zu leiden gehabt hatten; und wenn noch das 1230 erschienene Gesetzbuch „der Sachsenspiegel“ verordnet hatte: „Kämpfer und deren Kinder, Spielleute und alle die unehelich geboren seyn, die seyn alle rechtslos“, so konnten die Geiger und Pfeifer nunmehr als gleichberechtigte Mitglieder des Staats- und Gemeindewesens auftreten, und sich als solche behaupten. Die ältesten Vereinigungen dieser Art sind die Nicolai-Bruderschaft in Wien (1288) und die *Confrèrie de S. Julien des Ménestriers* (Minstrels) in Paris (1330), letztere unter einem Vorsteher mit dem Titel „Geigerkönig“ *(roi des violons)*, dessen Herrschaft erst im 17. Jahrhundert ein Ende nahm, nachdem er den Versuch gemacht hatte, auch die Organisten und Clavierspieler unter seine Botmässigkeit zu bringen und diese wie ein Mann gegen ihn aufgetreten waren.

Gleichzeitig mit dem Minne- und Meistergesang, aber unabhängig von beiden, entwickelte sich während der letzten Jahrhunderte des Mittelalters das deutsche Volkslied zu reicher Blüthe. Die frühesten Mittheilungen über diesen Gegenstand enthält die vom Schreiber Johannes (1317—1402), verfasste „Limburger Chronik“: hier hören wir u. a. von den Fahrten der Geisler, welche in Folge der Pest, des sogenannten schwarzen Todes (1349), durch Processionen und Kasteiungen den Himmel zu versöhnen gedachten, „und hatten sie ihre Vorsinger zween oder drei und sungen sie ihnen nach“; demnächst aber scheint ein allgemeiner musikalischer Aufschwung erfolgt zu sein, denn vom Jahre 1360 meldet der Chronist: „in denselbigen Jahren verwandelten sich die

Carmina und Gedichte in Teutschen Landen. Dann man bishero lange Lieder gesungen hatte, mit fünf oder mit sechs Gesetzen. Da machten die Meister neuwe Lieder, das hiesset Widersang mit drei Gesetzen.“ Dass der Verfasser dieser Chronik es unterlassen hat, den von ihm mitgetheilten Dichtungen, die zu ihnen gehörigen Melodien beizufügen, ist in hohem Grade bedauernswerth; um so wichtiger aber war für die Kenntniss des mittelalterlichen Volksgesanges die Auffindung einer Handschrift der Bibliothek zu Wernigerode mit zahlreichen Musikbeispielen. Diese Sammlung, nach der auf ihrem Titel befindlichen Bemerkung: „Wolflein von Lochame ist das gesenngk püch“ das Lochheimer Liederbuch genannt, enthält 36 Nummern, die nach Arnold's Meinung (in Chrysander's Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft Band II. S. 17) spätestens zwischen 1450 und 1454 zusammengestellt, augenscheinlich aber viel früher, schon Ende des 14. Jahrhunderts entstanden sind, „zu jener merkwürdigen Zeit, wo der Volksgeist in strotzender Jugendfrische erstand, wo das Städtewesen und die Gewerbe einen so wunderbaren Aufschwung nahmen, wo jeder Handwerker unbewusst Künstler war.“ In der That zeigen diese Lieder einen Fluss und einen Reiz der Melodie, welche mit der melodischen Dürftigkeit des Minnegesanges und noch mehr des Meistergesanges in scharfem Gegensatze stehen. Sie zeichnen sich aber nicht allein durch bedeutungsvolle Tonführung und feingegliederte Rhythmik aus, sondern auch „durch die Treue, mit welcher sie den Inhalt des Gedichtes wiedergeben und dasjenige zum Ausdruck bringen, was das Wort allein nicht auszusprechen vermag.“ Höchst bemerkenswerth ist noch das Lochheimer Liederbuch in tonaler Hinsicht, nämlich durch das entschiedene Vorherrschen der Dur- und Molltonart, womit sich schon jetzt das Bedürfniss nach einer Reduction der sieben vom Alterthum ererbten und durch die Kirche bewahrten Tonarten (Octavengattungen) kundgiebt, jene Vereinfachung des Tonsystems, die wie S. 12 erwähnt wurde, erst im 18. Jahrhundert allgemein zur Annahme gelangte.

Noch eines nicht unwichtigen Faktors des mittelalterlichen Volksmusiklebens ist hier zu gedenken, der geistlichen Schauspiele, auch Mysterien genannt, weil sie den Zweck hatten, das Geheimniss der Religion in sinnfälliger Weise dem Volke zu offenbaren. Die Darstellung der Passion Christi, ebenfalls ein künstlerisches Erbtheil des Alterthums, insofern die griechische Tragödie von einer einfachen Darstellung der Leiden des Gottes Dionysos ihren Ausgang genommen hat, wurde von der christlichen Kirche schon früh mit ihren Cultushandlungen verbunden, weil man einsah, dass die sinnliche Wahrnehmung ungleich stärker als die blosse Lehre auf die Gemüther der Neubekehrten wirken müsse. Anfangs freilich konnten diese Darstellungen eine künstlerische Bedeutung nicht beanspruchen; ein Priester recitirte die Worte Christi, ein

andrer die des Evangelisten, Volk, Jünger, Pharisäer waren durch den Sängerchor repräsentirt, und da der letztere sich über die rituellen Gesangsweisen nicht hinauswagte, so war der musikalische Inhalt der Mysterien nicht weniger dürftig, als der dramatische. Erst im 13. und 14. Jahrundert beginnen die kirchlichen Schauspiele den Charakter des Musik-Drama anzunehmen, und zwar nachdem der Clerus, um das Volk von den sehr tief stehenden weltlichen Schauspielen auf etwas Höheres zu lenken, auch die Laien zur Betheiligung herangezogen hatte. In Folge dessen bildeten sich in den bürgerlichen Kreisen Corporationen zu dem Zwecke, derartige Aufführungen in's Werk zu setzen, so 1389 zu Paris die *Confrèrie de la Passion*, welcher der König Karl VI. ein eignes Theater, *de la Trinité* genannt, in St. Maur bei Paris einräumte. Von nun an nehmen die Mysterien mehr und mehr einen künstlerischen Charakter an: der dramatische Theil gewinnt durch die auf Darstellung und Ausstattung verwendete Sorgfalt immer höhere Bedeutung, der musikalische aber nicht minder durch die Vermischung des volksthümlichen Musikelementes mit dem kirchlichen; dies besonders in den, während der genannten Jahrhunderte unter dem Namen Marienklagen *(planctus Mariae)* in Aufnahme gekommenen Darstellungen der Leidensgeschichte Christi, deren Gesänge mit ihrem pathetisch-elegischen Charakter zu dem, die eigentliche Passion begleitenden kirchlich-feierlichen, einen bedeutsamen Gegensatz bilden. Das hier der tonkünstlerische Sinn des Volkes zu selbständiger Aeusserung gelangt, wird, wie Mone in seiner werthvollen Schrift über die Schauspiele des Mittelalters bemerkt, schon aus der Dichtung ersichtlich „indem das Versmass der Strophen beweist, dass sie keine kirchliche, sondern die Melodie eines Meistergesanges hatten, dessen Singweise zwischen der Leichtigkeit des Volksliedes und dem Ernst des Chorals etwa in der Mitte stand."

Der künstlerische Vortheil, welcher den geistlichen Schauspielen aus der Mitwirkung der Laien unstreitig erwachsen ist, wurde zum Theil dadurch aufgehoben, dass mit zunehmender Geltendmachung des Volksgeschmackes ein weltliches, burleskes, ja unsittliches Element dem Ernste der Feier beigemischt war. Die Musik musste sich folgerichtigerweise in diesen Fällen der Dichtung anschliessen, und wenn z. B. der Salbenkrämer den zum Grabe des Heilands eilenden Frauen mit allerlei unzüchtigen Scherzen seine Waaren anbietet, wenn Judas mit den Pharisäern in frivoler Weise um die Silberlinge schachert, so war behufs musikalischer Illustrirung dieser Rollen nichts anderes zu verwenden, als der gemeine Gassenhauer. Zu welch grobem Unfug die bei gewissen Gelegenheiten von der Geistlichkeit dem Volke gemachten Zugeständnisse führten, zeigen u. a. die am Ausgange des Mittelalters in verschiedenen Ländern, hauptsächlich in Frankreich gefeierten Eselsfeste und Narrenfeste. Bei dem ersteren, welches an die Flucht der heiligen Familie nach

Egypten erinnern sollte, führte man einen mit einer Mönchskutte behängten Esel durch die Strassen in die Kirche, der Priester intonirte vom Altar aus den sogenannten Eselsgesang:[1])

Orientis partibus
Adventavit asinus,
Pulcher et fortissimus,
Sarcinis aptissimus.
Hez, sire Asne etc.

und ahmte als Refrain, an Stelle des „Amen" das Geschrei des Esels nach, welches die Gemeinde antiphonenartig beantwortete, während sie dabei den Gegenstand der Feier umtanzte. Das Narrenfest wurde um die Wintersonnenwende gefeiert, zur Erinnerung an die altrömischen Saturnalien mit ihrer zeitweiligen Freiheit der Sclaven; man wählte bei dieser Veranlassung einen Narrenbischof, der die Messe celebrirte, während die übrige Geistlichkeit und das Volk, als wilde Bestien vermummt — ein Nachklang der Thierkämpfe im römischen Circus — sich in der Kirche herumbalgten und die grössten Excesse begingen. Ausschreitungen solcher Art, welche ungeachtet aller Ermahnungen von höherer kirchlicher Stelle sich bis zum Baseler Concil (1431—1448) erhielten, mussten die Theilnahme für das geistliche Volksschauspiel auf Seiten der Höherstrebenden immer mehr abschwächen; und da sich in der Folgezeit weder die Dichter noch die Tonkünstler fanden, deren es zu seiner Veredlung bedurfte, so sank es tiefer und tiefer, bis es im 17. Jahrhundert gänzlich verschwand. Als sein letzter Ueberrest darf das noch jezt alle zehn Jahre im bayrischen Alpendorfe Oberammergau veranstaltete Passionsschauspiel gelten, welches in Anbetracht der sorgfältigen Darstellung und der warmen Theilnahme des stets massenhaft versammelten Landvolkes eine mehr als blos historische Bedeutung beanspruchen kann. Was dagegen die von der Kirche veranstalteten Passionsdarstellungen betrifft, welche neben denen der Laien fortbestanden hatten, so waren dieselben den grotesken Auswüchsen der letzteren gegenüber, ihrem liturgischen Charakter

[1]) Französisch: *la prose de l'âne.* Mit dem Worte „Prosa" bezeichnet die katholische Kirche diejenigen lateinischen Dichtungen, welche gewissen Melodien, um sie dem Gedächtniss einzuprägen, nachgebildet waren, wie z. B. die S. 17 erwähnten Sequenzen. Der Name erklärt sich dadurch, dass hier die Gesetze der antiken Metrik aufgegeben und die betreffende Melodie alleinige Norm und Richtschnur für den metrischen Bau des Textes war. Anfangs Prosa in der vollen Bedeutung des Wortes, behielten diese Dichtungen ihre alte Benennung auch dann noch bei, als sie durch Anwendung eines bestimmten Metrums sowie des Endreims poetische Form erhalten hatten. Nach heutigem katholischen Ritus hat die Prosa ihren Platz zwischen dem Graduale und dem Evangelium. Von den vier gegenwärtig noch gebräuchlichen Prosen hat namentlich das *Dies irae, dies illa* im Laufe der Jahrhunderte an musikalischer Wirksamkeit nichts eingebüsst.

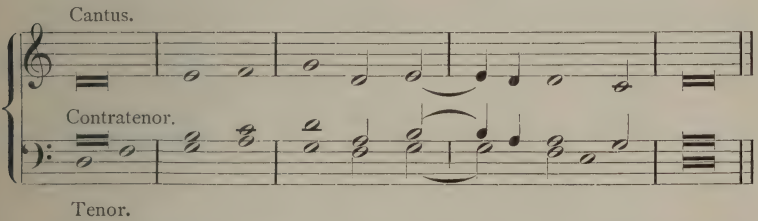
treu geblieben und sollten, namentlich mit ihrer Neubelebung durch Luther's Reformation, erhöhte musikalische Bedeutung gewinnen.

* *
*

Wenden wir uns nun wieder zur Kunstmusik zurück, so finden wir dieselbe in einer Entwickelungskrisis, welche in ähnlicher Weise wie der Aufschwung des Volksgesanges durch ein kirchenpolitisches Ereigniss beeinflusst wurde: die Verlegung des päpstlichen Stuhles von Rom nach Avignon (1305). Durch innere Zerrissenheit in ihrem segensreichen Wirken gestört, vom Kaiser bedrängt, in der von Parteihader durchwühlten Hauptstadt der Christenheit selbst in ihrer Existenz bedroht, hatte sich die Kirche schon im 12. und 13. Jahrhundert ihrer culturgeschichtlichen Aufgabe nicht mit dem gleichen Eifer widmen können wie zuvor. Die Zeit ihres Exils aber sollte, für die Tonkunst mindestens, nicht verloren sein. Hier, auf dem Boten der sangesreichen Provence, musste sich bald das Bedürfniss zeigen, die ausserhalb der Kirche gemachten musikalischen Fortschritte auch für den Gottesdienst zu verwerthen. Insbesondere wurde der in Frankreich längst beliebte Discantus (dort *déchant* genannt) für die Sänger der päpstlichen Capelle zu Avignon ein Gegenstand eifrigen Studiums — freilich auch eine Veranlassung zu harmonischen Experimenten, welche der Feierlichkeit des Cultus derart Abbruch thaten, dass sich der Papst Johann XXII. genöthigt glaubte, in der Bulle *docta patrum* (1322) den Gebrauch melodiefremder Intervalle beim gregorianischen Gesange zu untersagen „mit Ausnahme einiger melodiöser Consonanzen, wie Octave, Quinte, Quarte und dergleichen, über dem einfachen Kirchengesange angebracht." Der Zusatz „und dergleichen" *(hujus modi)* beweist hinlänglich, dass die genannte Bulle nicht etwa dem mehrstimmigen Gesange den Krieg erklären, sondern zunächst nur dem durch die Gegenstimme gefährdeten Cantus firmus seine, ihm von rechtswegen zukommende Bedeutung gewahrt wissen wollte, da sowohl die Melodie wie der Text desselben durch den Discantus, der um diese Zeit nichts weiter als eine freie Improvisation war, aufs Rücksichtsloseste übertönt und unverständlich gemacht wurden. Erst um Mitte des 14. Jahrhunderts gelangten die bereits früher von den Theoretikern aufgestellten Regeln bei den päpstlichen Sängern zu praktischer Geltung, Dank hauptsächlich der Wirksamkeit der für die mehrstimmige Musik besonders begabten Nordfranzosen und Niederländer in der Capelle zu Avignon. Durch sie wurde dem Missbrauche des Improvisirens eine heilsame Schranke gesetzt, und einer ihrer Landsleute ist es auch, dem wir das älteste Beispiel eines kunstgerechten vierstimmigen Satzes zu danken haben: Guillaume, nach seinem Geburtsdorfe bei Rethel in der Champagne *de Machau* genannt, der Autor einer vierstimmigen, 1364 zur Krönung Karl's V. von

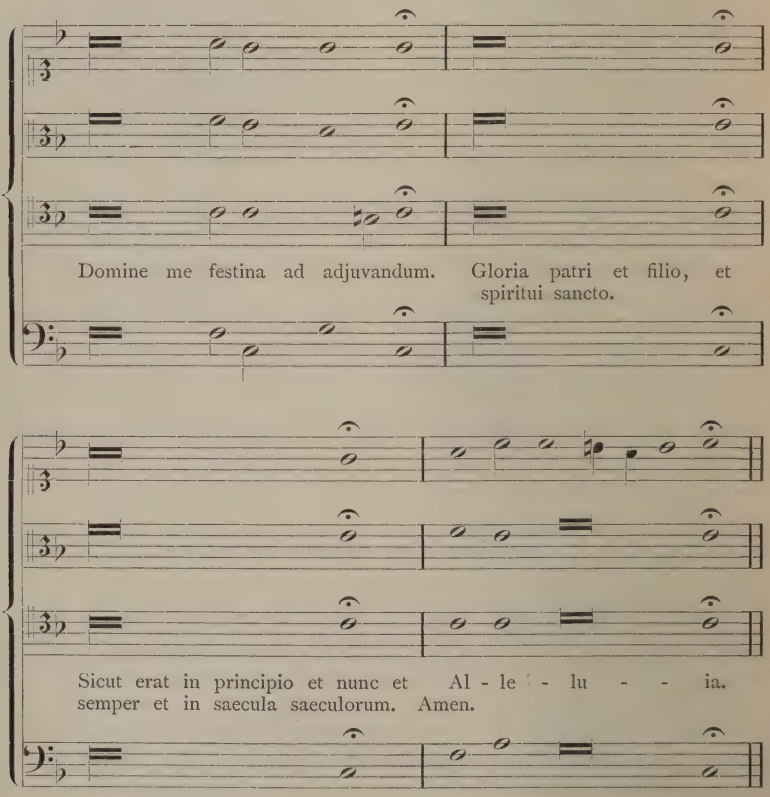
Frankreich componirten Messe. Weitere für die Ausbildung des Tonsatzes wichtige Neuerungen dieses Jahrhunderts sind: der Gebrauch der Synkopen, durch welche das Ohr mit den Dissonanzen immer mehr vertraut wurde, sowie der Pausen in der Hauptmelodie (dem *Cantus firmus*) die den doppelten Zweck erfüllten, die Eintönigkeit der stets wiederkehrenden Kirchenmelodie zu mildern und für die Gegenstimme grössere Freiheit der Bewegung zu gewinnen.

Um diese Zeit war es auch, wo bei den päpstlichen Sängern jene Gattung des mehrstimmigen Gesanges in Aufnahme kam, welche sich unter dem Namen *Faux-Bourdon (falso bordone*, wörtlich „falscher Bass") bis heute in der katholischen Kirchenmusik erhalten hat. Seine damalige primitive Form erkennen wir aus der Beschreibung des Mailänder Theoretikers Franchinus Gafor oder Gafurius (gest. 1522): „Wenn der Tenor und der Cantus in einer oder mehreren Sexten fortschreiten, dann wird die Mittelstimme, nämlich der Contratenor, immer unter dem Cantus die Quarte einhalten und gegen den Tenor die höhere Terz." Demnach ist der Faux-Bourdon nichts anderes als eine Folge von Sextakkorden, und wenn auch etwas wohlklingender, so doch nicht weniger mechanisch als das Organum Hucbald's, wie aus folgendem vom obengenannten Theoretiker angeführten Beispiele ersichtlich ist, obwohl hier die Monotonie durch gelegentliche Gegenbewegung des Basses unterbrochen ist.



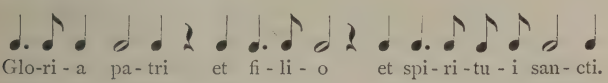
Ueber den Urprung des Namens *Faux-Bourdon* sind die Schriftsteller des Mittelalters verschiedener Meinung; für das moderne harmonische Bewusstsein bedarf er kaum einer Erklärung, denn wenn wir den Sextakkord als „Umkehrung" des Dreiklangs bezeichnen, so liegt es nahe genug, die dadurch zur Unterstimme gewordene Terz als „falschen Bass" zu bezeichnen. Nun war zwar den Musikern des Mittelalters die Lehre vom Dreiklang und seinen Umkehrungen noch unbekannt, doch musste auch sie ihr Gehör überzeugen, dass die Terz ihrer Natur nach zur Führung des Basses ungeeignet sei und diese eigentlich der Oberstimme gebühre. — Von dem hier beschriebenen wesentlich verschieden ist der, gegen Ende des 16. Jahrhunderts aufgekommene und noch gegenwärtig im römischen Kirchengesange gebräuchliche Faux-Bourdon; dieser besteht in einem

regelrechten vierstimmigen Satze, in welchem eine gregorianische Melodie von drei Stimmen nur in Consonanzen und in Noten von gleichem Werth, also ohne eigentliche Takteintheilung begleitet wird, wie z. B. im folgenden von Ambros (Gesch. d. Musik II. S. 314) mitgetheilten Satz des Battista Rossi aus dessen 1618 zu Venedig gedrucktem *Organo de cantori.*



Durch diese denkbar einfachste Harmonisirung wurde der gregorianische Gesang um ein neues Mittel des Ausdruckes bereichert, ohne seinen Charakter der erhabenen Einfachheit zu verlieren; auch auf seine schon früheren hervorgehobenen rhythmischen Vorzüge brauchte er bei solcher Behandlungsweise nicht zu verzichten, denn wie im einstimmigen Gesang, so war auch hier der Rhythmus der ausdrucksvollen Rede für die Dauer der Töne massgebend. In diesem Sinne ist die vereinfachte Notirungsweise des obigen Beispiels aufzufassen: die im Choralgesang geübten Sänger bedurften

auch hier nicht einer genauen Anweisung bezüglich des Werthes der Noten, sondern sie zertheilten nach eignem Geschmack die langen Noten in kleinere:



Als im Jahre 1377 die während der Prüfungszeit in Avignon erstarkte Kirche wiederum in Rom ihren Wohnsitz aufschlagen konnte, sah auch die ihrer Obhut anvertraute Musik ihren Besitzstand derart vergrössert, dass sie sich zu erhöhter Thätigkeit und erweiterter Wirksamkeit gedrängt fühlte. Sie steht nunmehr der wichtigen Aufgabe gegenüber, die in der Praxis des Discantirens gewonnenen Erfahrungen in wahrhaft künstlerischer Weise zu verwerthen und das contrapunktische Rohmaterial derart geschmeidig zu machen, dass die schaffende Phantasie sich seiner als eines hülfreichen Werkzeuges bedienen konnte; es beginnt die für die Ausbildung der mehrstimmigen Musik fortschrittreichste Epoche, das Zeitalter, welches wir nach der am thätigsten dabei betheiligten Nation als das der Niederländischen Contrapunktisten bezeichnen. Schon früher wurden die Ursachen erwähnt, weshalb die zähere und mehr nach innen gekehrte Natur des Nordländers diesen vorzugsweise zur Lösung der Probleme befähigte, welche die neue Kunst der Stimmencombination ihren Jüngern in reichem Masse darbot; für die Niederlande aber wirkten noch äussere Umstände belebend auf die tonkünstlerische Thätigkeit. Durch Handel und Gewerbe zu hoher materieller Blüthe gelangt und in geregelter Gemeindeverfassung sich des Besitzes behaglich erfreuend, konnte die Bevölkerung dort weit früher an eine künstlerische Ausschmückung des Lebens denken, als in den durch bürgerliche und religiöse Wirren in ihrer Entwickelung gestörten Nachbarländern. Dennoch sollten die musikalischen Anlagen der Niederländer nicht im eignen Lande zur vollen Entfaltung gelangen; es bewährte sich vielmehr auch an ihnen der künstlerisch anregende Einfluss der katholischen Kirche, indem sich erst in unmittelbarer Berührung mit ihr die niederländische Kunst zur vollen Blüthe entwickeln konnte. Schon während des päpstlichen Exils in Avignon zeigen sich die erfreulichen Ergebnisse der gemeinsamen Arbeit des Nordens mit dem Süden; noch ungleich fruchtbarer aber wurden diese Beziehungen, nachdem der heilige Stuhl im Jahre 1377 wiederum in Rom Fuss gefasst, und damit den als Ausgangspunkt seiner Propaganda vorzugsweise geeigneten Boden zurückgewonnen hatte.

Am Beginn der langen Reihe verdienstvoller Männer, deren Andenken mit der nun eröffneten Periode der sogenannten niederländischen Contrapunktik verknüpft ist, steht Guillaume Dufay, aus der belgischen Provinz Hennegau, welcher, wie Baini in seiner

Biographie Palestrina's (II. S. 400) berichtet, der päpstlichen Capelle von 1380—1432 als Tenorist angehörte. In seinen Compositionen zeigt sich ein beträchtlicher Fortschritt im Vergleich zu den, über schüchterne Versuche mit Nachahmungen nicht hinausgelangenden Arbeiten seiner Vorgänger; bei ihm gestalten sich die Nachahmungen zum regelrechten Canon, damals Fuga genannt — vom lateinischen *fuga*, Flucht, weil, wie der hamburger Musikschriftsteller Mattheson sagt, „eine Stimme vor der andern gleichsam wegfliehet und auf solcher Flucht auf eine angenehme Art verfolget wird" — während man unter „Canon" eine Richtschnur für den Sänger, die Summe der Regeln zur Entzifferung der immer schwieriger werdenden Mensural-Notenschrift verstand. Hierbei darf die auffallende, für die niederländische Schule charakteristische Liebhaberei der Tonsetzer nicht unerwähnt bleiben, jene Schwierigkeiten, anstatt sie zu vereinfachen, vielmehr absichtlich zu vermehren; man sah die neuerrungene Kunst des Contrapunkts vorwiegend als ein Mittel an, den Scharfsinn sowohl des Componisten wie des Ausführenden zu üben, und indem so der künstlerische Gehalt des Tonwerkes durch kleinliche Spielereien und Künsteleien in den Hintergrund gedrängt, häufig sogar völlig erstickt wurde, ist es erklärlich, dass die Productionen dieser Zeit von den späteren Geschlechtern mit unverdienter Geringschätzung behandelt worden sind. Erst in neuerer Zeit ist es der eifrigen und liebevollen Forschung eines Kiesewetter, Fetis, namentlich Ambros gelungen, ihren nicht nur historischen, sondern auch ästhetischen Werth zu erkennen und zu allgemeiner Anerkennung zu bringen. Ein von dem letztgenannten Historiker im zweiten Band seiner Musikgeschichte mitgetheilter dreistimmiger Satz *(Chanson)* von Dufay, in welchem u. a. zuerst die Pausen sowohl für den *Cantus firmus* wie für die Mittelstimmen mit Geschick verwendet sind, lässt deutlich erkennen, dass bereits ein dem Tonsetzer eigener Stil an Stelle des früheren mechanischen Verfahrens getreten ist. Gestützt auf diese und zahlreiche andere uns erhaltene Compositionen Dufay's darf man ihm unbedenklich den ersten Platz unter den Tonsetzern seiner Zeit anweisen, wenngleich einer der bedeutendsten Musikschriftsteller des Mittelalters, Tinctoris, gleichfalls ein Niederländer, nicht seinem Landsmanne, sondern dem um dieselbe Zeit lebenden Engländer Dunstable die Ehre zuschreibt „das Haupt dieser neuen Kunst zu sein, deren Quelle und Ursprung in England zu suchen sei;" denn da sich unter den spärlichen uns erhaltenen Fragmenten von Tonsätzen des Letztgenannten nichts findet, was die hohe Meinung des Tinctoris zu rechtfertigen geeignet wäre, und er selbst überdies nur von Hörensagen zu urtheilen scheint, so muss man die Richtigkeit seiner Behauptung bis auf weiteres in Zweifel ziehen.

Ihr nächstes Entwickelungsstadium erreicht die Kunst der Niederländer mit Johann Ockenheim (Ockeghem), geb. 1430 zu Ter-

monde in Flandern, hauptsächlich am Hofe des Königs Carl VII. von Frankreich wirksam, als dessen „Protocapellan" er von Tinctoris bezeichnet wird. Erst durch ihn wurde, wie O. Klauwell[1]) hervorhebt, die Zeit herbeigeführt, in welcher man von einem Canon als geschlossener Compositions- und Kunstform reden kann; auch beschränkt er sich nicht darauf, wie seine Vorgänger, die nachahmende Stimme nur im Einklang oder in der Octave eintreten zu lassen, sondern er lässt sie auch in der Quinte und Quarte beginnen. Neben dem eigentlichen Canon aber tritt uns in seinen Arbeiten eine neue Compositionsgattung entgegen, die zwar ebenfalls auf die Kunst der Nachahmung begründet ist, sich aber vom Canon dadurch wesentlich unterscheidet, dass die nachahmenden Stimmen gleichzeitig mit der Hauptstimme eintreten, und durch die Bestimmungen des Modus, des Tempus und der Prolatio, welche den Werth der Noten und ihre Eintheilung in kleinere Notengattungen veränderte, zu ihr in ein Gegensatz-Verhältniss treten. Dass der Zwang *(obligo)*, dem sich der Tonsetzer bei solchem Verfahren unterwarf, für ihn eine heilsame Zucht war und der Weg, zu immer grösserer Freiheit in der Stimmführung und Gesammtgestaltung des Satzes zu gelangen, darf hierbei nicht übersehen werden; andrerseits wurde er die Veranlassung zu jenen Satzkünsteleien, welche die niederländische Contrapunktik bei späteren Geschlechtern in Misscredit gebracht haben, so lange wenigstens, als man dieselbe nur nach den von den Theoretikern ihrer Zeit, namentlich von Glareanus und Sebald Heyden, mitgetheilten Proben beurtheilte. Nach diesen hätte allerdings das Verdienst der niederländischen Meister lediglich in einer maasslosen Anhäufung contrapunktischer Künsteleien bestanden; die Gegenwart jedoch konnte, Dank hauptsächlich den Forschungen eines Kiesewetter, Fétis und Ambros einen minder einseitigen Standpunkt jenen Werken gegenüber gewinnen, und musste namentlich an den Arbeiten der Ockenheim'schen Epoche anerkennen, „dass sie nicht mehr so ganz und gar blos unvorherberechnetes Ergebniss der contrapunktischen Operation, sondern meistens schon sinnig, mit irgend einer bestimmten Absicht angelegt sind."[2]) Freilich, wenn Ockenheim es unternimmt, eine Motette zu 36 Stimmen zu componiren, wie der Theoretiker Ornithoparchus in seinem 1519 erschienenen *Musicae activae Micrologus* von ihm berichtet hat, so wird man dabei an ein Kunstwerk im höheren Sinne des Wortes nicht denken können, und in einem Stimmengewirr dieser Art, in welchem übrigens nach Ambros' Vermuthung nur sechs oder neun Stimmen notirt waren, deren jede sich als Canon von sechs oder von vier Stimmen gestaltete, mussten die Rücksichten auf Wohlklang und sinnvolle Anordnung völlig

[1]) „Der Canon in seiner geschichtlichen Entwickelung." S. 47. Leipzig, C. F. Kahnt.

[2]) Kiesewetter „Geschichte der europäisch-abendländischen Musik." S. 52.

ausser Acht gelassen werden. Dagegen zeigen seine minder complicirt angelegten Arbeiten sowohl kirchlicher wie weltlicher Gattung neben dem meist tadellosen Satze einen so ausgebildeten Sinn für Klangschönheit und harmonisches Gleichgewicht, dass wir die Bewunderung nachempfinden können, welche ihm seine hervorragendsten Kunstgenossen und Schüler zollten und u. a. in den nach seinem Tode ihm zu Ehren componirten Trauergesängen rückhaltlos zum Ausdruck brachten.

Einem dieser Schüler aber war es vorbehalten, nicht nur weit über den Meister hinauszugehen, sondern überhaupt die niederländische Contrapunktik zu dem Grade der Reife zu führen, auf welchem sie einer weiteren Entwickelung in der bisher von ihr verfolgten Richtung nicht mehr fähig war, und ihre kunstgeschichtliche Aufgabe als beendigt ansehen konnte: es ist Josquin des Près, geb. um 1450 zu Condé im nördlichen Frankreich, gest. daselbst 1521, nachdem er anfangs in Italien, dann aber, und die längste Zeit, am Hofe des französischen Königs Ludwig XII. gewirkt hatte. Mit ihm erscheint der Jahrhunderte lange Kampf, den seine Vorgänger gegen die widerstrebende Materie geführt, thatsächlich abgeschlossen; der mehrstimmige Satz ist unter seinen Händen ein williges Werkzeug zum Ausdruck eines poetischen Gedankens geworden, die Noten müssen, um mit seinem Zeitgenossen und grossen Verehrer, Dr. Martin Luther zu reden, thun wie er will, während die früheren Tonsetzer thun mussten wie die Noten wollen. Mit Recht bezeichnet ihn Ambros als den ersten wirklich genialen unter allen niederländischen Tonsetzern, und hiermit übereinstimmend lautet eine andere Aeusserung Luther's, „Josquin's Compositionen seien fröhlich, willig, milde und lieblich, nicht gezwungen noch genöthigt und nicht an die Regel stracks und schnurgleich gebunden, sondern frei wie des Finken Gesang." Endlich meldet von ihm sein Schüler Coclicus, auch Coclius genannt, er habe die anerkannten Regeln für die Fortschreitung der Intervalle nicht beachtet *(Sed Josquinus haec non observavit)*, berichtet aber auf einer andern Stelle, dass er an seinen Arbeiten lange und häufig besserte und sie nur nach Jahren in die Oeffentlichkeit kommen liess — beides Eigenthümlichkeiten, welche mit dem Wesen des künstlerischen Genie's durchaus im Einklang stehen. Prüfen wir nun Josquin's Tonsatz im Hinblick auf den Fortschritt, welche die mehrstimmige Musik seiner Zeit von der seiner Vorgänger unterscheidet, so können wir denselben mit Klauwell[1]) in drei Punkte zusammenfassen: 1) die Entfernung der nachahmenden Stimmen von einander in Bezug auf Tonhöhe beschränkt sich nicht mehr wie früher auf den Einklang, die Octave und Quinte, sondern es werden auch Nachahmungen in der Secunde, Quarte, None etc. versucht. 2) die Entfernung der Stimmen von einander

[1]) A. a. O. S. 56.

in Bezug auf die Zeit ihres Eintritts wird möglichst verkürzt und man gelangt zu der sogen. *Fuga ad minimam*, in welcher die Folgestimme schon nach Verlauf eines halben Taktes eintritt, eine Aufgabe, deren Lösung bereits von Ockenheim und seinem bedeutendsten Kunst- und Zeitgenossen Hobrecht versucht war, jedoch erst von Josquin, und hier unter noch besonders hinzutretenden erschwerenden Umständen, vollständig bewältigt wurde. 3) der vorhin erwähnte Selbstzwang verschärft sich, indem die nachahmende Stimme entweder in der Vergrösserung oder in der Verkleinerung, in umgekehrter (rückgängiger) oder „Krebs"-Bewegung etc. der ersten Stimme zu folgen hat. 4) die Anzahl der Stimmen vermehrt sich; es werden nicht nur häufig fünf und sechs Stimmen aus einer Hauptmelodie entwickelt, sondern Josquin wagt es, in seinem Psalm *Qui habitat in adjutorio* vierundzwanzig Stimmen in sechsfachem Canon auf einander zu thürmen,[1]) ein Kunststück, von dessen Kunstwerth freilich dasselbe gilt, was wir von der Ockenheim'schen 36stimmigen Messe vermuthungsweise aussprachen, dass nämlich unter der „Bergeslast eines solchen Obligo" Hand und Herz auch des besten Meisters erlahmen mussten,[2]) welches jedoch, da uns das letztere Werk verloren gegangen ist, als ein Unicum unter den Erzeugnissen der niederländischen Contrapunktik beachtet und geschätzt zu werden verdient. Wie sehr aber durch solche so zu sagen gymnastische Tonsatzübungen die Kraft der Componisten erstarkt und auf höhere Ziele gelenkt war, dies zeigt die den meisten Arbeiten Josquin's innewohnende Tiefe des Gefühls und das bei ihm deutlich hervortretende Streben, den Inhalt der Textesworte musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Selbst da, wo er nach der Weise seiner Zeit verschiedene Texte gleichzeitig singen lässt, erscheint er als das Kind einer neuen kunstsinnigeren Zeit, insofern er in solchen Fällen vorzugsweise Texte gleichartigen Inhalts zusammenstellt, wie z. B. in dem Trauergesang zu Ehren seines verstorbenen Lehrers *La déploration de Jéhan Ockenheim*, wo zu dem *Requiem aeternam* des Tenors die begleitenden Stimmen in den Lauten seiner Muttersprache in rührenden Klagetönen singen:

Nymphes des bois, déesses des fontaines
Chantres experts de toutes nations
Changez vos voix fort elaires et hautaines
En cris tranchantz et lamentations.

Hier merkt man, wie Ambros in seiner liebe- und geistvollen Charakteristik Josquin's treffend bemerkt, „das unter dem einengenden Zwange der Contrapunktik gewaltsam arbeitende Feuer des Genius

[1]) S. Ambros „Geschichte der Musik." III. S. 207.

[2]) „Ein wahrer musikalischer Babelthurm" wie ihn Ambros (a. a. O. S. 220) nennt „der an die Wolken stösst und bei dem sich die Sprachen verwirren, da zuletzt Niemand mehr wissen kann, was er singt oder was er hört."

weit stärker als selbst bei Palestrina; während dieser himmlisch beruhigend wirkt, haben Josquin's Compositionen etwas gewaltig Anregendes; aus ihnen spricht ein tief, rein und warm empfindendes, ja der gewaltigsten leidenschaftlichen Erregungen fähiges Gemüth. Die allgemeine abstracte Hoheit und Grösse Ockenheim's und Hobrecht's zerlegt sich, wie der ungetheilte Sonnenstrahl im Prisma sich in das leuchtende Spiel der sieben Farben theilt, in die Mannigfaltigkeit des wechselnden Ausdrucks."

Bei alledem klebt auch diesem Meister von der, als die Kehrseite der niederländischen Schule zu bezeichnenden Spielsucht und Pedanterie noch zu vielerlei an, als dass er das Mittelalter uns könnte vergessen machen. Als den Componisten des Stammbaumes Christi z. B., den er sogar zweimal — nach dem Evangelium des Mathäus und des Lucas — in Musik gesetzt hat, kann man ihn unmöglich der neuen Zeit zuzählen, und der Neigung für scholastische Spitzfindigkeit und Spielerei folgt er gelegentlich mit derselben Unbefangenheit, wie seine Vorgänger; so verschmäht er es auch nicht, sich der räthselhaften Sprüche zu bedienen, durch welche die Tonsetzer jener Zeit die Ausführung ihrer Arbeiten anzudeuten pflegten, wie: *Qui se exaltat, humiliabitur, qui se humiliat, exaltabitur* und *Qui non est mecum, contra me est*, welche die Umkehrung der nachahmenden Stimme bezweckten, *Respice in me: ostende mihi faciem tuam*, wodurch die Sänger angewiesen waren, von entgegengesetzten Seiten aus, die Noten vom Notenblatte abzusingen — kurz mit aller Genialität steht doch Josquin noch jenseits jener gewaltigen Kluft, welche die Zeit der musikalischen Renaissance von der der Niederländer trennt. Freilich darf man nicht vergessen, dass die Fortschritte und die Erweiterung der Anschauungen, welche das Wiedererwachen des Verständnisses für Kunst und Wissenschaft des Alterthums im Gefolge hatte, auf dem Gebiete der Tonkunst weit später zur Geltung gelangten, als auf dem der übrigen Künste; denn während die Dichtkunst bereits im 14. und 15. Jahrhundert mit Dante, Petrarca und Boccaccio einen mächtigen Aufschwung nahm, von denen der erste zwar dem Griechenthum noch fern und nur durch Vergil mit dem Alterthum in Zusammenhang stand, die beiden letzteren jedoch mit der griechischen Sprache und Literatur schon gründlich vertraut waren; während die Wissenschaft mit Ankunft der, nach der Eroberung Constantinopel's durch die Türken (1453) von dort geflüchteten und auf dem classischen Boden Italiens gastlich aufgenommenen Gelehrten, alsbald neue Bahnen einschlug; während endlich die bildenden Künste schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts eine hohe Blüthe erreicht hatten, und im Zeitalter der Päpste Julius' II. und Leo's X. zu jener Vollkommenheit gelangten, welche wir in den Werken eines Leonardo da Vinci, eines Michel Angelo, eines Raphael bewundern — blieb die Musik von den Strahlen der wiederum aufgegangenen Geistessonne für lange Jahr-

zehnte noch unberührt. Die Ursache dieser, auf den ersten Blick befremdlichen Thatsache, ist eine doppelte; einmal fehlte dem Musiker das Vorbild der Antike, welche dem Schriftsteller und dem bildenden Künstler, diesem namentlich in Italien auf Schritt und Tritt vor Augen war, und ihm einen mächtigen Antrieb, sowie eine sichere Richtschnur für seine Schöpfungen gewährte; wogegen die Thätigkeit des Musikers nur höchstens mittelbar von dem veredelnden Geiste der antiken Kunst beeinflusst werden konnte, denn die wenigen, aus dem Alterthum geretteten Fragmente notirter Musik sind so wenig geeignet, von der Beschaffenheit der altgriechischen Tonkunst einen Begriff zu geben, dass, wären sie selbst zu jener Zeit entdeckt und entziffert,[1]) die musikalische Production doch keinerlei Gewinn daraus hätte ziehen können.

Als zweite Ursache des Zurückbleibens der Musik sind die äusseren Verhältnisse Italiens zu bezeichnen, jenes eigenthümliche Gemisch von höchster Rohheit und höchster Cultur, welches, als unausbleibliche Folge der fortwährenden Kämpfe zwischen der weltlichen und der geistlichen Macht gerade die Blüthezeit der italienischen Renaissance kennzeichnet. Konnten sich hier, beim Mangel an einer starken, einheitlichen Gewalt und bei der, dadurch bedingten Nothwendigkeit des Selbstschutzes, die faustrechtlichen Zustände des Mittelalters länger fortsetzen, als im übrigen Europa, so war allerdings die äussere Ungebundenheit des Lebens der Entwickelung des menschlichen Körpers in hohem Grade günstig, und Maler wie Bildhauer fanden im täglichen Treiben, wie ihre altgriechischen Collegen bei den Wettkämpfen der Gymnasien, reichliche Gelegenheit, Sinn und Auge durch unmittelbare Anschauung zu bilden. Die Tonkunst dagegen sah sich durch derart ungeordnete Verhältnisse in ihrer Ausbildung eher gehemmt, als gefördert, und war ungeachtet aller Fortschritte der Contrapunktik, selbst nach dem Tode Josquin's, von einer gründlichen, dem Aufschwunge des übrigen Geisteslebens entsprechenden Umgestaltung und Beseitigung der eingewurzelten Missbräuche noch so weit entfernt, dass beispielsweise im Jahre 1549, also fast ein Jahrhundert nach dem Beginn der Renaissance mit Einwanderung der aus Constantinopel vertriebenen Griechen, ein italienischer Schriftsteller den Gesang der päpstlichen Kapelle folgendermassen beurtheilen konnte: „Sie setzen ihr ganzes Glück und ihr ganzes Verdienst darein, dass in demselben Augen-

[1]) Es sind dies drei von Vincenzo Galilei in der Bibliothek des Cardinals Sant Angiolo zu Rom entdeckte und 1581 in seinem *Dialogo della musica antica e moderna* mitgetheilte Hymnen an Kalliope, Apollo und Nemesis, deren Texte von Dionysius und Mesomedes dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert angehören. Die Entzifferung der möglicherweise noch älteren Melodien aber gelang nicht ihm, sondern erst dem Franzosen Burette (1665—1747). (Vgl. Friedrich Bellermann „Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes, Text und Melodien.“ Berlin 1840.)

blick, wo der eine *Sanctus* sagt, der andre *Sabaoth* singt und der dritte *Gloria tua* und dieser Wirrwarr von einigem Geheul, Gebrüll und Knurren begleitet, welches eher dem Geschrei der Katzen im Januar gleicht, als den duftenden Blumen des Maimonats." Um die mit diesem Urtheil *implicite* bezeichneten Mängel der mittelalterlichen Vocalmusik, Nichtachtung des Worttextes, Verdunkelung des musikalischen Gedankens durch contrapunktische Verbrämung seitens der Componisten und Willkürlichkeit der Vortragenden energisch zu bekämpfen, dazu bedurfte es eines Mannes, welcher mit gründlichem musikalischen Verständniss und feinem Kunstsinne die Ueberzeugung vereinte, dass die Musik nur dann ihre hohe Aufgabe der Veredlung und Verschönerung des Lebens zu erfüllen im Stande sei, wenn sie aus dem beschränkten Kreise der Privilegirten heraustretend, zum Gemeingute der Menschheit werde. Dieser Mann aber war Dr. Martin Luther. Uebereinstimmend mit dem Grundgedanken des Protestantismus, welcher die bewusste religiöse Bethätigung des Individuums, dem von der katholischen Kirche geforderten Aufgehen desselben in der Gesammtheit gegenüberstellt, wollte Luther auch die Betheiligung an der Kirchenmusik, seit dem Concil von Laodicea die ausschliessliche Domäne der Fachleute, jedem einzelnen der Gemeinde zugestanden wissen; und indem er die Wege zeigte, auf welchen dieses Ziel mit Sicherheit zu erreichen war, wurde sein Wirken für die Tonkunst, deren Gedeihen zu allen Zeiten durch die Mitwirkung des Volkes bedingt gewesen ist und sein wird, nicht minder bedeutungsvoll wie für das kirchliche Leben. Wohl erscheint das zu Zeiten ihm beigelegte unmittelbare Verdienst um die Musik, in Folge neuerer Forschungen als ein quantitativ geringes — von den vielen Choralmelodien, die man ihm früher zuschrieb, ist nur bei dreien seine Autorschaft einigermaassen beglaubigt: „Eine feste Burg ist unser Gott", „Jesaias dem Propheten das geschah" und „Wir glauben all an einen Gott" — auch darf man die Einführung des Gemeindegesanges in deutscher Sprache nicht mehr für sein alleiniges Werk halten, nachdem erwiesen ist, dass derselbe bereits im 15. Jahrhundert gebräuchlich war; dennoch aber gebührt ihm allein die Ehre, die Noth der verjüngungsbedürftigen Tonkunst erkannt und ihr abgeholfen zu haben, und darf er deshalb auch auf musikalischem Gebiete mit Recht als der Verkünder einer neuen Zeit gelten.

* *
*

Bekanntlich war es keineswegs Luther's Absicht, durch seine Kirchenreformation einen völligen Bruch mit dem Katholicismus herbeizuführen, und wie es sich hier für ihn nur um Reinigung des Gottesdienstes von den ihn entstellenden Missbräuchen handelte, so war auch seine musikalische Wirksamkeit nicht auf den Umsturz,

sondern nur auf Verbesserung und Veredlung des Bestehenden gerichtet. Seiner Verehrung für die Kunstmusik der Niederländer wurde schon früher gedacht, und dass sie nicht dem Josquin allein, sondern der ganzen von jenem vertretenen Richtung galt, spricht er deutlich genug in folgendem Urtheil über die mehrstimmige Musik aus: „Wo die natürliche Musica durch die Kunst geschärft und polirt wird, da siehet und erkennet man erst zum Theil (denn gänzlich kanns nicht verstanden noch begriffen werden) mit grosser Verwunderung die grosse und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderbarlichen Werk der Musica, in welcher vor allem das seltsam und zu verwundern ist, dass einer eine schlechte (schlichte) Weise oder Tenor, wie es die Musici heissen, hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andre Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte einfältige Weise oder Tenor, gleich als mit Jauchzen gerings herum her, um solchen Tenor spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken und gleichwie einen himmlischen Tanzreihen führen, freundlich einander begegnen, und sich gleich herzen und lieblich umfangen, also dass diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, sich des heftig verwundern müssen und meinen, dass nichts seltsameres in der Welt sei, denn ein solcher Gesang mit viel Stimmen geschmückt. Wer aber dazu keine Lust noch Liebe hat, und durch solch lieblich Wunderwerk nicht bewegt wird, das muss wahrlich ein grober Klotz sein, der nicht werth ist, dass er solche liebliche Musica, sondern das wüste Eselsgeschrei des Chorals oder der Hunde oder Säue Gesang und Musik höre."

Die letztere Kritik des „Chorals", womit hier und auch noch bis zum Beginn des nächstfolgenden Jahrhunderts stets der gregorianische Gesang gemeint ist, trifft selbstverständlich nicht diesen an sich, sondern nur den geistlosen unarticulirten Vortrag desselben zu Luther's Zeit. Die Aeusserung seines musikalischen Gehülfen, späteren Kapellmeisters am kursächsischen Hofe zu Dresden, Johann Walther „dass der heilige Mann Gottes *Lutherus* zu der *Musica* im Choral- und Figuralgesang grosse Lust hatte" bezeugt dies hinlänglich; und wenn er bei seiner Reform des Cultus-Gesanges nicht vom gregorianischen Choral ausging, so war es vor allem deshalb, weil derselbe seinem Wesen nach ungeeignet war, von einer grösseren Anzahl ungeschulter Stimmen, wie sie Luther im Auge hatte, übereinstimmend gesungen zu werden. Aus diesem Grunde wählte er aus dem katholischen Kirchengesange, denn dieser blieb für ihn der Ausgangspunkt für die Neugestaltung der gottesdienstlichen Musik, solche Melodien, die sich durch rhythmische Bestimmtheit dem Ohre auch der musikalisch Ungebildeten leicht einprägten, und, wie die meisten altlateinischen Hymnen und Sequenzen, schon durch ihren Strophenbau an die Weise des Volks-

liedes erinnern. Als eine zweite Quelle benutzte er den vorprotestantischen deutschen geistlichen Gesang, besonders die im 13. und 14. Jahrhundert entstandenen Lieder zur Verherrlichung der Jungfrau Maria, deren Text allerdings zuvor eine auf Christus bezügliche Veränderung erfahren musste. Die dritte reichste Melodien-Fundgrube aber bot sich dem Reformator in dem weltlichen Volksgesange, dessen Tonweisen bei aller musikalischen Bedeutsamkeit doch der Charakteristik so sehr entbehrten, dass man sie unbedenklich ihres meist nichts weniger als heiligen Textes entkleiden und, mit neuen zweckentsprechenden Worten in die Kirche einführen konnte. Diesem Verfahren dankt der Protestantismus eine grosse Zahl werthvoller, zum Theil noch heute beliebter Choräle, wie z. B. „O Welt ich muss dich lassen", ursprünglich ein Wanderburschenlied Heinrich Isaak's mit dem Text „Inspruck ich muss dich lassen"; „Befiehl du deine Wege" ursprünglich ein Liebeslied „Mein G'müth ist mir verwirret, das macht ein Mägdlein zart" von Hans Leo Hasler; „Von Gott will ich nicht lassen" ursprünglich „Ich ging einmal spazieren" u. a.[1]) Damit hatte Luther ein hinreichendes Material gewonnen, um nun zur That zu schreiten. Er berief den vorhin erwähnten Johann Walther zu sich nach Wittenberg, und in gemeinsamer Arbeit mit diesem, sowie mit dem Wittenbergischen „Sängermeister" Conrad Rupff, wurde der musikalische Theil der deutschen Messe geordnet und festgestellt, und das erste protestantische Gesangbuch, das 1524 zu Wittenberg erschienene „Geystlich gesangk Buchleyn von Johann Walther" druckfertig gemacht. Welchen Antheil Luther als schaffender Künstler an diesen Arbeiten genommen hat, ist deshalb schwer zu bestimmen, weil der Begriff „Komponist" im heutigen Sinne zu Luther's Zeit nicht existirte, und bei der damals üblichen Theilung der Kompositionsthätigkeit in zwei Personen, den Erfinder der Melodie (Phonascus) und den, der sie kunstreich zu verarbeiten verstand, also recht eigentlich den Tonsetzer (Symphonetes), die desfallsigen Aussagen der Zeitgenossen zweideutig sind. Wenn z. B. der Rostocker Theologe Chyträus (gest. 1600) schreibt, Luther habe seine Dichtungen mit „dem Inhalte und den Worten derselben wohl anpassenden Melodien geschmückt", oder wenn der Wittenberger Pastor Paul Eber (gest. 1569) berichtet „Luther habe die Stücke des Katechismus und etliche Bet- und Dankpsalmen

[1]) „Noch bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts dauerte," wie von Dommer (Geschichte der Musik, S. 178) bemerkt, „dieser Einfluss des weltlichen auf den geistlichen Volksgesang, wiewohl auch noch später einzelne Fälle von Aufnahme weltlicher Tonweisen in die protestantische Kirche vorkommen, unter denen die Entlehnungen der Mozart'schen Melodien „In diesen heil'gen Hallen" und „Bei Männern, welche Liebe fühlen" (zu den Texten „Gott donnert, sein Gerichte" und „Die Früchte sind nun abgemäht") die letzten sein mögen." Noch jetzt singt man in einigen protestantischen Kirchen Frankreich's ein Busslied *Dans l'abime de misère* etc. mit der Melodie von Haydn's „Gott erhalte Franz den Kaiser."

David's in deutsche Reime und liebliche Melodien gefasst", so darf er auf diese Zeugnisse hin noch keineswegs als Erfinder jener Melodien gelten, denn es kann ebensogut damit gemeint sein, er habe übereinstimmend mit dem Brauche selbst der bedeutendsten Komponisten seiner Zeit, schon vorhandene volksthümliche Gesänge für seine Zwecke bearbeitet. Nur eine einzige Aussage lautet entschieden genug, um ihn unzweifelhaft als Komponisten im modernen Sinne erkennen zu lassen; es sind die, das Lied „Ein' feste Burg ist unser Gott" betreffenden Worte des Gelehrten Sleidanus: „Luther habe die zum Inhalt des Liedes ungemein passende und zur Erhebung des Gemüths geschickte Singweise dazu gemacht" und in der That, sagt Winterfeld,[1]) sie ist ein Werk der edelsten Begeisterung, der kühnsten, gläubigsten Zuversicht, wie das Lied selber, und mit ihm so fest verwachsen, dass sie nur mit ihm zugleich entstanden sein kann, und die Möglichkeit, dasselbe einer andern Weise anzueignen, unbedingt ausschliesst.[2])

---

[1]) Der evangelische Kirchengesang I. S. 158.

[2]) Neuerdings hat W. Bäumker in den „Monatsheften für Musikgeschichte" (Jahrgang 1880. No. 1) nachzuweisen gesucht, dass auch diese Melodie nicht von Luther erfunden, sondern von ihm aus Motiven des gregorianischen Gesanges zusammengesetzt ist. In der That finden sich die dort citirten Motive in der Melodie des Luther'schen Liedes reproducirt, doch scheint mir dies noch kein hinreichender Grund, dem Reformator das Eigenthumsrecht an ihr zu bestreiten. Wie es selbst dem grössten Meister einmal passiren kann, mit fremdem Geistescapital zu wirthschaften, zeigt der Vergleich des Mozart'schen Fugenthema der „Zauberflöten"-Ouverture mit der früher entstandenen Claviersonate von Clementi:

welche Aehnlichkeit schwerlich eine andere Ursache hat, als einen simpeln *lapsus memoriae* und nicht, wie Jahn („Mozart" IV. S. 612) behauptet, als „bewusste Reminiszenz", als Anspielung auf einen früheren pianistischen Wettkampf der beiden Meister am Hofe Joseph's II. aufzufassen ist. Hier wie bei Luther dürfte der Grundsatz gelten, dass das Eigenthumsrecht auf einen musikalischen Gedanken, ein Thema, nicht in allen Fällen dem Erfinder zusteht, sondern unter Umständen dem, der es am besten zu verwerthen gewusst hat. — Von noch geringerem Gewichte ist Bäumker's Argument (in seiner Schrift „Zur Geschichte der Tonkunst" S. 147), Luther könne schon deswegen nicht als Melodieerfinder gelten, weil er selber bekenne, dass er in diesen Dingen Dilettant sei; denn wie schon erwähnt, bestand zu jener Zeit die Aufgabe des Fachmusikers lediglich darin, ältere Kirchen- oder Volksmelodien kunstreich zu setzen. Auf dieses Gebiet durfte sich der Reformator allerdings nicht wagen, und in diesem Sinne ist auch seine Aeusserung beim Anhören einer Motette von Senfl zu verstehen „Eine solche Motette vermöchte ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zureissen sollte." Dagegen hinderte ihn nichts, sich in der (damals) bescheidenen Sphäre des Melodieerfinders einmal versuchsweise zu bewegen, und wie es keinem Dilettanten versagt ist, auf diesem Felde gelegentlich einen glücklichen Fund zu thun, so auch sicher nicht einem Manne, der wie Luther mit warmer Begeisterung für

Da erst um Mitte des 17. Jahrhunderts die Thätigkeit des Melodie-Erfinders hinreichend geschätzt wurde, um seinen Namen besonders zu erwähnen, wie z. B. das Gothaische Cantional von 1646 den Erfinder und den Setzer durch die Bezeichnung *autor melodiae* und *autor compositionis* unterscheidet — so muss, bezüglich der früher entstandenen Vocalcompositionen, die Frage, ob ihre Melodien original oder entlehnt sind, auf sich beruhen. Uebrigens ist sie, was Luther betrifft, kaum von Belang im Hinblick auf die unzweifelhaften Verdienste, welche er sich um die Entwickelung der Tonkunst im Ganzen erwarb; denn sein Werk war es, sowie die nothwendige Folge der durch ihn vermittelten Einführung des Volksgesanges in die Kirche, dass Melodie und Rhythmus eine der älteren Kunstmusik unbekannt gewesene Bedeutung gewannen. Die erstere begann sich aus dem Stimmengewebe, welches sie in den polyphonen Tonsätzen der Niederländer gleichsam eingewickelt hielt, loszulösen und ging mehr und mehr in die Oberstimme über. Während Walther's „Gesangbüchlein" bei seinem ersten Erscheinen nur zwei Gesänge mit der Melodie in der Oberstimme aufweist, so enthält die letzte Ausgabe (1551) deren schon fünfzehn; um Ende des Jahrhunderts aber scheint die Nothwendigkeit des Hervortretens der Melodie allgemein anerkannt zu sein, denn eine 1594 zu Basel durch Samuel Marschall veranstaltete Ausgabe des französischen Psalters von Marot und Beza mit Tonsätzen von Goudimel bemerkt ausdrücklich: „Mit 4 Stimmen zugericht, also, dass der Choral allezeit im Diskant."

Im unmittelbaren Zusammenhang mit dieser Neuerung stand eine radicale Veränderung des Tonsatzes: an die Stelle der Polyphonie, in welcher jede Stimme eine selbständige Melodie singt und die eine der andern gleichberechtigt dasteht, trat der homophone Satz, dessen wesentliches Merkmal eine melodieführende Stimme ist, die von den übrigen, nach den Gesetzen der Harmonie aus ihr entwickelten, nur begleitet wird. Damit sollte freilich der ältere, kunstvolle Gesang noch keineswegs aus der Kirche verbannt werden, denn im Gegensatz zum Calvinismus, der bezüglich des Kirchengesanges bestimmt hatte „Mancherlei Stimmen, hoch und nieder, klein und gross, sollen in der Kirche nicht sich durcheinander reimen",[1]) hatte Luther ausdrücklich dagegen protestirt „dass durchs Evangelium sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche Abergeistliche fürgeben" sondern wollte viel-

die Tonkunst eine gründliche Kenntniss ihres Wesens sowie ihrer Technik verband, und dem es nahe liegen musste, den von ihm neu eingerichteten Gottesdienst auch nach musikalischer Seite zu erneuern und zu erweitern.

[1]) S. die Vorrede des 1540 (oder 1536) von Zwick in Zürich herausgegebenen „Gesangbüchlein mit viel schönen Psalmen und geistlichen Liedern." Zweifelhaft bleibt, ob das Verbot der Anwendung „hoher und niederer Stimmen" derart strenge durchgeführt wurde, dass selbst die Octave verpönt war, also Männer und Frauen Unisono singen mussten.

mehr „alle Künste, sonderlich die Musica, gern sehen im Dienste des, der sie gegeben und geschaffen hat“ — und dass er die Kunstmusik hiervon nicht ausgeschlossen haben wollte, ist durch seine früher angeführte Lobrede derselben hinlänglich bewiesen. Wirklich blieb auch der Sängerchor nach wie vor beim Gottesdienst in Thätigkeit, nur mit dem Unterschied, dass ihm jetzt die Aufgabe zufiel, dem Gemeindegesange als Stütze zu dienen. In bestimmtester Weise fordert dies der würtembergische Hofprediger Osiander mit der, seinem 1586 erschienenen Gesangbuche[1]) hinzugefügten Weisung „die Schüler sollen sich in der Mensur und Takt nach der Gemeinde richten, in keiner Note schneller oder langsamer singen, denn man selbigen Ortes zu singen pflegt, damit der Choral und *figurata musica* fein bei einander bleibe.“ Für eine Zeit des Ueberganges, mag dies Verhältniss nothwendig und nützlich gewesen sein, auf die Dauer musste jedoch einem geschulten Sängerchor die Abhängigkeit von einer musikalisch ungebildeten Menge lästig und schliesslich unerträglich werden; man musste einsehen, dass die Führung des Gemeindegesanges auch durch einfachere Mittel zu ermöglichen sei, und übertrug diese Pflicht der Orgel, die wegen ihres objectiven, leidenschaftslosen Charakters und der Stärke ihres Klanges, für eine so untergeordnete Function jedenfalls weit geeigneter war. Für den Gemeindegesang war diese Vereinigung zwar nichts weniger als künstlerisch segensreich, denn der Fügsamkeit der Orgel ist es in erster Reihe zuzuschreiben, dass ihm eine wesentliche Zierde, die vom älteren protestantischen Choral noch festgehaltene volksliedartige rhythmische Belebtheit mehr und mehr verloren ging, bis er nach gänzlichem Aufgeben des Rhythmus zu der noch heute üblichen eintönigen Psalmodie herabsank.

Einen Ersatz für diesen Verlust jedoch bildete die, durch die Orgel im Anschlusse an den Choral immer reicher ausgebildete Harmonie, welche nicht allein dem gottesdienstlichen Gesange seine Würde und Weihe bewahrte, sondern auch dem nunmehr wieder seine eignen Wege gehenden Kunstgesange ein neues Feld eröffnete. Der harmonisch ausgestaltete Choral, der uns in den Werken Seb. Bach's als ein Kunstgebilde edelster und reinster Art entgegentritt, erscheint schon Ende des 16. Jahrhunderts auf einer verhältnissmässig hohen Stufe der Ausbildung. Namentlich war es Johannes Eccard (gest. 1611 zu Berlin als „fürstlicher durchlaucht in Preussen Musicus und Vicekapellmeister“) der mit seinen 1597 zu Königsberg erschienenen fünfstimmigen Choralsätzen für diese Behandlung des Chorals ein Muster aufstellte, welchem sich dann die durch

[1]) *Osiandri (Lucae)* geistliche Lieder vnd Psalmen mit 4 Stimmen auff Contrapunkts weiss, für die Schulen vnd Kirchen im löblichen Fürstenthumb Würtenberg also gesetzt, dass ein christliche Gemein durchaus mitsingen kann. Nürnberg 1586. Ob der Verfasser nur als Dichter oder auch als Componist dieser Lieder anzusehen ist, hat bisher nicht bestimmt werden können.

seinen Schüler Stobäus vertretene sog. preussische Schule anschloss. Die ältere Polyphonie aber wurde durch den harmonischen Tonsatz keineswegs verdrängt, gelangte vielmehr im Motettenstil zu weiterer Ausbildung und, im Vergleich zu den Arbeiten der Niederländer, zu erhöhter Wirksamkeit. Auch für diese Gattung hat Eccard mustergültiges geleistet in seinen 1598 erschienenen „preussischen Festliedern durchs ganze Jahr", welche zwar durch die meist in der Oberstimme befindliche Melodie einen liedartigen Charakter erhalten, dabei aber das wesentliche Merkmal des Motettenstils, in bald freier, bald strenger Nachahmung jede Stimme an der Darstellung der Melodie zu betheiligen, und diese nicht nur als Ganzes, sondern auch in ihre Theile zerlegt dem Verständnisse des Hörers näher zu bringen, nicht vermissen lassen.

Die Vortheile, welche die Instrumentalmusik dem im Gefolge der Reformation ausgebildeten harmonischen Tonsatze verdankte, insofern die deutsche Orgelkunst in der harmonischen Gestaltung des Chorals ein neues Feld der Bethätigung finden und auf ihm ihre ganze Macht entfalten konnte, sollen hier nur im Vorübergehen erwähnt werden. Wir haben zunächst noch die Fortschritte zu betrachten, welche die Musik der Reformationszeit den humanistischen Studien, speciell der damals in den höheren Gesellschaftskreisen allgemein gewordenen Beschäftigung mit der lateinischen Dichtkunst verdankt. Das auf allen Gebieten des geistigen Lebens bethätigte Streben, in der Berührung mit der Schönheit der antiken Welt die Kraft zu eignem Schaffen zu gewinnen, konnte die Tonkunst selbstverständlich nicht unberührt lassen, und da ihr, wie wir sahen, beim Mangel einer musikalischen Antike, die unmittelbare Anregung durch das Alterthum versagt war, so suchte und fand sie eine Entschädigung in den Rhythmen und Metren der antiken Dichtkunst, deren Nachbildung in Tönen dem Musiker ein der bisherigen Kunstmusik fremd gewesenes Gebiet der Rhythmik nicht allein, sondern auch der Melodik erschloss: „In ein festeres rhythmisches Maass zusammengefasst", sagt von Dommer,[1]) „strebte der Gesang nun, um nicht blos rhythmisches und metrisches Schema zu werden, auch nach einer den Inhalt um so mehr charakterisirenden Bewegung der Tonschritte und Hebungen und Senkungen des Tonganges. Hierdurch gewann die Melodie ein schärfer individualisirtes Wesen als in den künstlichen Contrapunkten der älteren Niederländer, in denen sie in der Regel mehr nur allgemein melodischer Tongang, als ein den Textinhalt deckendes oder wiederspiegelndes Tonbild war. Dass in den mehrstimmigen Tonsätzen der protestantischen Choralmeister schon früher ein individuell so deutlich ausgeprägtes Stimmenleben sich entfaltete und ein solches Streben nach tonlicher Veranschaulichung des Textes sich geltend machte, ist, wenn auch weniger jener Beschäftigung speciell mit

[1]) Geschichte der Musik. S. 104.

der antiken Ode, so doch dem Einflusse des Liedes mit seiner, innerhalb einer bestimmten rhythmischen Form auch fester sich concentrirenden Melodik überhaupt zuzuschreiben. Jedenfalls aber trug die Kenntniss der antiken Rhythmik und Metrik wesentlich dazu bei, sowohl die musikalisch-rhythmische Bildkraft zu stärken und zu erweitern, als auch in diesem engeren Anschlusse an das Wort eine höhere und treffendere Gestaltung des Inhaltes durch den Ton zu erzielen."

Als erster Versuch auf diesem Gebiete gelten die von Petrus Tritonius 1507 zu Augsburg veröffentlichten Tonsätze zu Horazischen Oden, denen sich später der berühmteste deutsche Componist seiner Zeit anschloss, Ludwig Senfl (gest. um 1555), der erste, den Deutschland mit Recht für sich in Anspruch nehmen darf,[1]) insofern sein nicht weniger berühmter und verdienstvoller Lehrer Heinrich Isaak zwar geborener Deutscher war und die letzten Jahre seines Lebens (1493—1519) am Hofe Kaiser Maximilian's verbrachte, als Künstler jedoch den Niederländern zugezählt werden muss. In Senfl's 1534 und 1557 zu Nürnberg erschienenen Oden des Horaz treten die vorhin dargelegten Vorzüge dieser Compositionsgattung aufs deutlichste hervor, da er, wie der Herausgeber Minervius in der Vorrede bemerkt „seinen Tönen den Geist der Worte einzuhauchen und den Gefühlszustand der Dichtung darzustellen gewusst hat" und ohne Zweifel dankte er der antiken Rhythmik zum grossen Theil den Reichthum und die Freiheit der Tongestaltung, die seinen überdies als Meisterwerke der Polyphonie merkwürdigen Motetten, wie seinen Volksliedern, deren uns eine grosse Zahl durch die Sammlungen der nürnberger Verleger Forster (1539) und Ott (1544) überliefert ist, besondern Reiz und Kunstwerth verleihen. Wie sein grosser Nachfolger, der auf dem Gebiete des mehrstimmigen deutschen Volksliedes unübertroffene Hans Leo Hasler (1564—1612) der Dichtkunst der Alten gegenüber gestanden, ist nicht bekannt, wiewohl man annehmen darf, dass die Composition antiker Versmaasse zu seiner Zeit als tonsetzerische Disciplin anerkannt, und also auch von ihm nicht umgangen worden ist. Eccard wenigstens scheint dieses Bildungsmittel nicht verschmäht zu haben (wenn wir nämlich seine 1596 veröffentlichten Tonsätze zu den lateinischen geistlichen Oden seines Zeitgenossen Helmbold als Frucht und Nachklang jener Studien betrachten dürfen), obschon zu seiner Zeit die melodie-erfinderische Kraft hinlänglich erstarkt war, um einer äussern Stütze der erwähnten Art entbehren zu können, wie denn auch bald nach Eccard die bisherige Trennung des erfin-

[1]) Von Geburt war Senfl allerdings Schweizer, nach einigen Basler, nach anderen, darunter Glarean, der als Bewohner Basels in diesem Punkte Glauben verdient, Züricher. Er selbst nennt sich „Componist zu München", unterzeichnet aber auch gelegentlich seine Briefe „Ludwig Sennffl genannt Sweitzer" oder „genannt Schwytzer". Vgl. Ambros. Gesch. d. Musik. III. S. 405.

denden vom gestaltenden Componisten in zwei Personen endgültig aufgehoben wurde.

Aber nicht im protestantischen Norden allein, sondern auch in Italien und namentlich zu Rom, der festen Burg des Katholicismus, machte sich der heilsame Einfluss der Luther'schen Kirchenverbesserung bemerkbar. Immer häufiger und lauter wurden die Klagen derjenigen Freunde der katholischen Kirche, welche die im Laufe ihrer Entwickelung grossgezogenen Missbräuche erkannten und auf Beseitigung derselben sannen. Nicht zum wenigsten war es die Musik, welche in ihrem vorhin gekennzeichneten Zustande der Verwahrlosung die Würde des Gottesdienstes zu gefährden schien, und wenn man in katholischen Kreisen allen Ernstes behauptete, Luther habe seine Erfolge mehr dem von ihm verbesserten Kirchengesange als seiner Lehre zu danken, so musste man auch hier in der gründlichen Verbesserung der Cultusmusik eine unabweisliche Forderung und wesentliche Bedingung zur Wiedergewinnung des der Kirche verloren gegangenen Ansehens erkennen. Demgemäss beschäftigte sich das Tridentiner Concil am Schlusse seiner Berathungen (1563) auch mit der Frage, ob es wünschenswerth sei, die gottesdienstliche Musik auf den einfachen (einstimmigen) gregorianischen Gesang zu beschränken und den Figural- (mehrstimmigen) Gesang, der sich zwar aus jenem entwickelt hatte, bei seiner Complicirtheit jedoch die Aufmerksamkeit der Gemeinde zu sehr für sich in Anspruch zu nehmen schien, gänzlich aus der Kirche zu verbannen. In dem zur Beantwortung dieser Frage eingesetzten Collegium fehlte es keineswegs an Männern, welche, von der erhebenden Wirkung einer richtig vorgetragenen Kunstmusik überzeugt, sich aufs Wärmste für Beibehaltung derselben verwendeten. Selbst Kaiser Ferdinand I. warf seine Stimme zu ihren Gunsten in die Wagschale, indem er erklärte, wenn auch die „weichlichen Harmonien" in der Kirche untersagt werden müssen, so sei doch der Figuralgesang nicht gänzlich vom Gottesdienst auszuschliessen, weil er häufig den Sinn zur Frömmigkeit anrege.[1]) Dennoch schwankte die Entscheidung, bis der Beweis geliefert war, dass auch die kunstvollste Musik im Stande sei, den von der Kirche gestellten Ansprüchen auf Verständlichkeit der Melodie und der Textesworte zu genügen. Zu diesem Zwecke wandte sich die nach dem Concil in Rom zusammengetretene musikalische Prüfungscommission an

[1]) *Item ubi in templio interdicebatur mollior harmonia, optavit ne cantio, quam figuralem appellant, excluderetur, cum saepe sensum pietatis excitet (Pallavicini Hist. Conc. Trident. III.* S. 249). Ausführlich über diese Verhandlungen berichtet Ambros (Gesch. d. Musik. IV. S. 15), der zugleich der Ueberlieferung entgegentritt, Palestrina habe durch seine *Missa Papae Marcelli* eine der Figuralmusik günstige Entscheidung des Concils herbeigeführt, indem er darauf aufmerksam macht, dass jenes Werk erst zwei Jahre nach dem Schlusse des Concils (1565) der zur Durchführung der musikalischen Reform eingesetzten Commission bekannt wurde.

den Kapellmeister der Kirche St. Maria Maggiore, Giovanni Pierluigi,[1]) nach seinem bei Rom gelegenen Geburtstädtchen Palestrina genannt, der durch seine bereits in den 50er Jahren componirten, am Charfreitag des Jahres 1560 aufgeführten Improperien[2]) seine Befähigung erwiesen hatte, den obigen Bedingungen einer wirkungsvollen, die Andacht fördernden Vocalmusik in vollem Masse zu entsprechen. Noch ungleich höher aber als dort schwang sich Palestrina in den drei Messen auf, welche er im Auftrage der Commission schrieb und am 28. April 1565 in Gegenwart der acht zur Entscheidung berufenen Cardinäle im Palast des Cardinals Vitellozzo zur Aufführung brachte. In ihnen, und namentlich in der dritten, dem Andenken des verstorbenen Gönners des Componisten, Papst Marcellus II. geweihten und nach ihm benannten Messe erhob sich Palestrina zu einem solchen Adel der Empfindung, Innigkeit des Ausdruckes, verbunden mit durchsichtigster Klarheit des Satzes und höchster Klangschönheit, dass nur eine Stimme unter den Richtern war: hier sei das Problem gelöst und eine Musik wie diese dürfe nie und nimmer ihren Platz im Gottesdienste verlieren.

In der That bezeichnen diese Messen einen Wendepunkt in der Geschichte der katholischen Kirchenmusik, doch nicht in dem Sinne, als habe Palestrina eine von seinen Vorgängern durchaus verschiedene Richtung eingeschlagen; vielmehr steht er mit seinem ganzen Schaffen auf dem von den niederländischen Contrapunktisten bereiteten Boden, und wenn seine genannten drei Messen die Arbeiten jener, selbst mit Einschluss des Josquin, an Wohlklang, Einheitlichkeit des Stils und kirchlicher Feierlichkeit weit überragen, so sind doch die Mittel, durch welche diese Wirkung erreicht ist, im grossen und ganzen dieselben wie die von der niederländischen Schule verwendeten. Und damit ist auch der Eindruck des Fremdartigen erklärt, welchen Palestrina's Musik auf das moderne, in

[1]) Nicht Giovanni Pierluigi Sante, wie ihn Schelle („Die sixtinische Capelle" S. 423) nennt. Letzterer Name war der Vorname seines Vaters, ein im Kirchenstaat und besonders im Sabinergebirge jetzt noch beliebter Taufname für männliche *(Sanctus)* und weibliche *(Sancta)* Personen. Vgl. F. X. Haberl, Cäcilienkalender 1879. S. 9 ff., woselbst die Richtigkeit dieser Angabe durch ein bisher unbekannt gewesenes Aktenstück, Palestrina's Anstellung als Organist und Capellmeister *(Musicus)* seiner Vaterstadt im Jahre 1544 betreffend, erwiesen ist. Bezüglich des Geburtsjahres des Künstlers stimmen Schelle und Haberl überein, dass es nicht mit Baini *(Memorie storico-critiche etc. di Palestrina* S. 13) auf 1524, sondern auf 1514 zu setzen sei; die Beischrift des im Quirinal befindlichen authentischen Porträts Palestrina's *„Vixit prope octogenarius"* kann, da die Zeit seines Todes feststeht (10. Februar 1594), über die Richtigkeit der letzteren Jahreszahl keinen Zweifel lassen, und die von Baini zu Gunsten des Jahres 1524 angeführte Aeusserung des Sohnes „Sein Vater habe fast siebzig Jahre seines Lebens damit verbracht, Gott in Tönen zu loben" *(septuaginta fere vitae suae annos in Dei laudibus componendis consumens)* spricht eher gegen als für ihn.

[2]) Wörtlich „Vorwürfe" mit dem Text „Was habe ich dir gethan, mein Volk, oder worin habe ich dich betrübt? Antworte mir" etc.

seiner Geschmacksrichtung vorwiegend durch die Instrumentalmusik bestimmte Ohr macht. Wie der scharf markirte Rhythmus dieser letzteren, ihrem Ursprung als Begleitung zum Tanz entsprechend, zu der scheinbaren Rhythmuslosigkeit der altitalienischen Vocalmusik in vollem Gegensatz steht, so auch die auf die zwei Octavengattungen Dur und Moll beschränkte moderne Melodik nebst der aus ihr sich entwickelnden Harmonie zu dem melodischen und harmonischen Reichthum, welcher sich aus den dort verwendeten Kirchentonarten ergiebt. Es bedarf eines gründlichen Studiums und längerer Vertrautheit, vor allem einer gewissen Verleugnung der heutzutage gültigen Ansprüche auf musikalische Schönheit und Verständlichkeit, um Palestrina's Musik nach Verdienst zu würdigen und ihr mit Rührung und Erhebung zu lauschen, anstatt durch sie verwirrt und beunruhigt zu werden. Sehr richtig sagt Ambros: „Wer in ihr durchaus dasselbe finden will, was ihm in später unter ganz anderen Bedingungen und mit ganz andern künstlerischen Zielen entstandener Musik lieb geworden ist, wird sich allerdings getäuscht fühlen. Die Musik vor 1600, also auch die Palestrina-Musik ist im Vergleich zur Musik nach 1600, d. i. zur modernen, ein fremdes Idiom, welches erlernt sein will, um verstanden zu werden.“[1])

Vor allem bedarf Palestrina's Musik, um ihre volle Wirkung auszuüben, der Kirche sowie der Cultsushandlungen, die sie zu verherrlichen bestimmt ist; nur hier und nicht im Concertsaal wird man inne, dass er es gewesen, welcher der katholischen Religion ihren wichtigsten Verbündeten, die kirchliche Tonkunst, erhalten, und dieser einen für alle Zeiten mustergültigen Stil geschaffen hat. Gleichwohl liegt die Wurzel der Macht, welche seine Tonschöpfungen auf das Gemüth ausüben, wie bei den grossen Meistern der protestantischen Kirche, nicht allein in seiner tiefreligiösen Empfindungsweise und in der Meisterschaft, mit welcher er das Tonmaterial im Dienste des Göttlichen zu verwerthen gewusst hat, sondern auch, und nicht zum wenigsten, in seinem Verständniss für das Kunstbedürfniss des Volkes. Wie jene, so kehrte auch Palestrina zu der Quelle zurück, aus welcher die der Kräftigung bedürftige Tonkunst noch niemals vergebens geschöpft hat: dem Volksgesang, dessen Entwickelung in Italien auch während der musikalischen Herrschaft der Niederländer keinen Stillstand erlitten hatte, wiewohl seine kunstmässige Ausbildung so lange hatte ruhen müssen, als es den Italienern versagt gewesen, an der Lösung der, der Kunstmusik während der letzten Jahrhunderte des Mittelalters gestellten Aufgaben thätigen Antheil zu nehmen. Erst nachdem durch Josquin und seine Schule der in der Musik so lange gleichsam latent gebliebene Geist befreit war, konnte auch der musika-

[1]) Ambros. Gesch. der Musik. IV. S. 58.

lische Genius Italiens wiederum seine Flügel regen, und unmittelbar an jenen Meister schliesst sich eine Reihe von Tonkünstlern italienischen Ursprungs, welche auf dem von der niederländischen Schule geebneten Wege zugleich mit der Ausbildung der Kirchenmusik in nationalem Sinne auch die künstlerische Gestaltung des weltlichen Liedes anstreben; von den Formen desselben, der Frottola, der Villanella, beide volksthümlichen Charakters, wenn auch keineswegs Volkslieder im eigentlichen Sinne des Wortes, und dem, seinem dichterischen Inhalt nach mehr dem Geschmack der höheren Gesellschaftskreise entsprechenden Madrigal, ursprünglich Schäferlied (von *Mandra*, Schafherde, daher auch in älterer Schreibweise z. B. bei Pietro Aaron 1536 „Mandriale") war es besonders die letztere, welche die Phantasie der Componisten des 16. Jahrhunderts anregte, da die hier dem Dichter gestattete Freiheit, sowohl hinsichtlich der Wahl des Stoffes wie des Versmaasses, der Erfindungskraft auch des Musikers neue Wege eröffnete.

Vom Charakter des Madrigals sagt der Wittenberger Professor Caspar Ziegler in seinem 1653 zu Leipzig erschienenen „Büchlein von den Madrigalen" etc., dass es kurz gefasst und nachdenklich gemacht sein müsse, dass es demnach nichts anderes als ein Epigramm sei „darinnen man öftermals mehr nachzudenken giebt und mehr verstanden haben will als man in den Worten gesetzt und begriffen hat ... Was nun die Form solcher Madrigale betrifft, so ist zu wissen, dass in keinem einzigen *Genere Carminis* grössere Freiheit zu finden sei, denn erstlich ist man an keine gewisse Anzahl Verse gebunden, an die Madrigal-Literatur an Menge wie an Vollkommenheit zusehends zum andern brauchen die Verse nicht gleich lang zu sein, sondern da steht es abermals in des Poeten Willkür, welchen er kurz und welchen er lang machen will ... zum dritten brauchen die Verse auch nicht alle gereimt zu sein, sondern ich kann wohl einen, zwei auch wohl drei darinnen ungereimt lassen, gleich als ob es vergessen worden." Nach dieser Definition erscheint das Madrigal in der That als eine für die Composition vorzugsweise geeignete Form der Poesie, weil hier ein wesentliches Hinderniss der freien musikalischen Gestaltung, der Zwang des Reimes sowie des Versmaasses beseitigt ist, überdies noch der Tonkunst ein weites Feld der Bethätigung dadurch eröffnet wird, dass der Dichter seine Gedanken nicht mit erschöpfender Klarheit und Ausführlichkeit darlegt und den Musiker gleichsam zu Hilfe ruft, um das von ihm nur Angedeutete dem Verständniss des Hörers zu vermitteln; und so kann es nicht überraschen, dass von Anfang des *Cinque cento* an die Madrigal-Literatur stetig fortschreitet. Dazu wirkte noch ein äusserer Umstand mit: das im Zusammenhange mit den Bestrebungen zur Reform der katholischen Kirchenmusik um Mitte des Jahrhunderts erlassene Verbot, weltliche Tonweisen zu kirchlichen Compositionen zu verwenden, eine Gewohnheit, die sich von der

Zeit der Niederländer her noch bis auf Palestrina vererbt hatte, wie dessen Messe über das von fast allen seinen Vorgängern zu ähnlichem Zwecke benutzte Volkslied *L'homme armé* beweist.[1]) Nun wurde das Madrigal für den Tonsetzer ein willkommener Rettungsanker, die Fühlung mit dem Volksgesange wieder zu gewinnen und zu befestigen, und so sehen wir bereits den ersten Italiener, dem es gelang, als Kirchencomponist neben den Niederländern sich Geltung zu verschaffen, den 1545 als Mitglied der päpstlichen Capelle zu Rom gestorbenen Costanzo Festa, auch dem Madrigal seine Aufmerksamkeit zuwenden, dem er ohne Zweifel jene Fähigkeit ausdrucksvoller Tongestaltung verdankt, vermöge welcher er mit einem *Te deum* seiner Composition einen ähnlich erhebenden Eindruck auf die Hörer hervorbrachte, wie später Palestrina mit seinen Improperien und der *Missa Papae Marcelli.*

Noch wichtiger wurde für die Ausbildung des Madrigals der Niederländer Jacob Arcadelt (seit 1540 Mitglied der päpstlichen Capelle), dessen 1538 in Venedig erschienene Sammlung derartiger Gesänge bis 1617 nicht weniger als fünfzehn Mal neu aufgelegt wurde. Später, namentlich nachdem das Tridentiner Concil die Zügel der kirchlichen Disciplin straffer angezogen, war der Boden Roms der Ausbildung des weltlichen Liedes weniger günstig; und wenn auch die zahlreichen Componisten aus der Schule des Claude Goudimel,[2]) des letzten Niederländers, welcher in Rom eine hervorragende Stellung einnahm, ohne Ausnahme an der Entwickelung des Madrigals mitwirkten, so sahen sie doch ihre Wirksamkeit auf diesem Gebiete vielfach erschwert, wie denn auch dem bedeutendsten Zögling dieser Schule, Palestrina, ein 1555 von ihm veröffentlichtes Buch Madrigale erhebliche Unannehmlichkeiten von Seiten der kirchlichen Behörden zugezogen haben soll. Trotz alledem aber war es ein päpstlicher Sänger, der 1594 als solcher angestellte Luca Marenzio, welcher als Madrigalcomponist die höchste Bewunderung seiner Zeitgenossen erregte. Seine bereits 1580 in Venedig erschienenen Madrigale fanden bald gleichen

[1]) Selbst noch bis in das 17. Jahrhundert erhält sich dies Lied als thematische Grundlage von Kirchencompositionen; erst Carissimi's *L'homme armé*-Messe scheint die lange Reihe derselben abgeschlossen zu haben.

[2]) Goudimel, aus der damals noch nicht zu Frankreich gehörigen Franche-Comté (Burgund) stammend, hat sich ein doppeltes Verdienst erworben als Stifter der ersten, von der Kirche unabhängigen Musikschule zu Rom (um 1540) und durch seine schon S. 58 erwähnten Tonsätze zu der ersten, von Marot und Beza unternommenen französischen Bearbeitung des Psalters, welche 1562 in Paris und später auch mit deutschem Text von Lobwasser in Königsberg erschienen. Dass die Melodien dieser Tonsätze nicht von Goudimel herrühren, darf man aus seiner Vorrede zu dem genannten Werk schliessen, wo es heisst: *Nous avons adjousté au chant des pseaumes trois parties* etc. Ob das tragische Ende des Künstlers zu Lyon als Opfer der Bartholomäusnacht mit diesem Werke im Zusammenhange steht, ist fraglich, da die Veröffentlichung desselben von katholischer Seite in keiner Weise beanstandet war.

Beifall wie die des Arcadelt, und verbreiteten seinen Ruf als der „süsseste Schwan Italiens" (*il più dolce cigno d'Italia*) sogar bis nach Polen, dessen Herrscher ihn unter glänzenden Bedingungen an seinen Hof berief; sie gehören „zu dem Feinsten, Reizendsten und Liebenswürdigsten, was wir dem reichen 16. Jahrhundert verdanken; die edelste Sentimentalität, ohne weichliche Zerflossenheit kommt darin zum Ausdrucke. Jedes Madrigal bekommt seinen Localton, zu welchem der poetische Text mehr nur die Andeutung, die Musik erst die volle warme Lebensfarbe giebt. Marenzio beachtet oft selbst das einzelne Wort und lässt es, ohne jede kleinliche Detailmalerei bezeichnend hervortreten.[1]) Uebrigens scheinen seine weltlich-musikalischen Bestrebungen so wenig wie die des Palestrina die Billigung der Kirche gefunden zu haben, wenn auch der Bericht übertrieben ist, dass sein Beichtvater ihn in der Todesstunde wegen seiner Madrigale bis zur Verzweiflung geängstigt habe.

Verfolgen wir das Zeitalter des Palestrina bis zu seinem letzten bedeutenden Vertreter, dem 1629 in's Collegium der päpstlichen Sänger berufenen Gregorio Allegri, so finden wir auch in seinem Stil „die glückliche Mischung des echt und streng Kirchenmässigen mit einem leichten, anmuthigen Anklange heiterer Weltlichkeit," welche nur dem Einflusse des Madrigals zugeschrieben werden kann, wiewohl Allegri selbst auf diesem Gebiete nicht thätig gewesen ist. Diese Mannigfaltigkeit, welche Ambros an seinen Motetten rühmt (den sogen. *Concertini*, in denen die strenge Reinheit des Palestrinastils durch eine völlig moderne, effectvolle Erregung bereits merklich gemildert ist), darf freilich nicht in demjenigen seiner Werke gesucht werden, welchem er seinen Ruhm vor allem verdankt, dem noch bis in die neueste Zeit in der sixtinischen Capelle zu Rom aufgeführten *Miserere*, denn hier zeigt sich Allegri als Meister des streng kirchlichen Stils den besten seiner Vorgänger auf diesem Gebiete ebenbürtig. Die musikalische Bedeutung dieses Miserere ist in neuerer Zeit unterschätzt worden, weil die enthusiastischen Berichte der Reisenden, welche es in der sixtinischen Capelle gehört, die Erwartungen so hoch gespannt hatten, dass man sich fast regelmässig enttäuscht sah, so oft man es von seiner gottesdienstlichen Umgebung losgelöst, einer eingehenden Prüfung unterwarf. So in Wien, wohin auf Wunsch des Kaisers Leopold I. eine Abschrift gesandt wurde, nachdem das Verbot der Vervielfältigung aller Musik des päpstlichen Capellarchivs für diesen Fall aufgehoben war; wie hier der Kaiser ernstliche Beschwerde führte, man habe ihm nicht das wahre Miserere gesandt — worauf von römischer Seite entgegnet wurde, die Unkenntniss der traditionellen Vortragsweise sei die Ursache, dass die Wirkung den Erwartungen nicht entspreche — so berichtet auch Leopold Mozart,

[1]) Vgl. Ambros. IV. 86.

nachdem sein Sohn bekanntlich als vierzehnjähriger Knabe das Werk nach einmaligem Hören aus dem Gedächtniss aufgeschrieben hatte, mit einiger Geringschätzung: „die Art der Production müsse mehr dabei thun, als die Composition selbst.“ Die lebensvolle Schilderung, welche Mendelssohn seinem Lehrer Zelter von der Charfreitagsfeier in der Sixtina entwirft[1]), bestätigt jene Urtheile bis zu einem gewissen Grade, doch haben in neuester Zeit die Aufführungen des *Miserere* auch unter minder günstigen äusseren Umständen hinlänglich bewiesen, dass das Verdienst seines Schöpfers keineswegs ein blos relatives ist. Vielmehr zeigt die ganze Anlage, die Vertheilung der vokalen Masse in zwei Chöre, einen vier- und einen fünfstimmigen, die sich schliesslich vereinigen, die kunstvolle Gruppirung der im Faux-Bourdon gehaltenen Partien neben den eigentlich polyphonen, endlich die Meisterschaft in der Behandlung der letzteren deutlich genug, dass Allegri's Ruhm ein wohlbegründeter ist, und ihm unter allen Kirchencomponisten der römischen Schule der Ehrenplatz unmittelbar neben Palestrina gebührt.

Zu den eifrigsten und erfolgreichsten Mitarbeitern Palestrina's gehören endlich noch die Spanier Cristofano Morales aus Sevilla und Tomaso Ludovico da Vittoria aus Avila unweit Madrid, die wie viele ihrer Landsleute in Rom den künstlerischen Wirkungskreis und die Anregung zum musikalischen Schaffen fanden, die ihnen ihr Vaterland bei den dort herrschenden Verhältnissen nicht zu bieten vermochte. Von ihnen kann der erstere, der bereits um 1540 eine beträchtliche Zahl von kirchlichen Vocalwerken verschiedener Gattungen veröffentlicht hatte, als Vorläufer Palestrina's gelten, dessen contrapunktische Meisterschaft und einfache Erhabenheit des Stils schon bei ihm bis zu einem gewissen Grade erkennbar ist. Noch ungleich näher dem grossen Meister aber steht Vittoria, der 1573 als Capellmeister am *Collegium germanicum*, und zwei Jahre

[1]) „Während der Pause, in welcher jeder das *Pater noster* für sich sagt, ist eine Todtenstille in der ganzen Capelle; darauf fängt das *Miserere* mit einem leisen Accord der Stimmen an, und breitet sich dann aus in die beiden Chöre. Dieser Anfang und der allererste Klang haben mir eigentlich den meisten Eindruck gemacht. Man hat anderthalb Stunden lang nur einstimmig, und fast ohne Abwechslung singen hören; nach der Stille kommt nun ein schön gelegter Accord; das thut ganz herrlich und man fühlt recht innerlich die Gewalt der Musik; die ist es eigentlich, die die grosse Wirkung macht. Sie sparen sich die besten Stimmen zum *Miserere* auf, singen es mit der grössten Abwechselung, mit Anschwellen und Abnehmen, vom leisesten *piano* bis zur ganzen Kraft der Stimme: es ist kein Wunder, wenn das jeden ergreifen muss. Dazu kommt noch, dass sie wieder ihre Contraste nicht vergessen, und also Vers um Vers von allen Männerstimmen ganz eintönig *forte* und rauh absingen lassen: dann tritt am Anfang des folgenden wieder der schöne, sanfte, volle Stimmenklang ein, der immer nur kurze Zeit fortdauert, und dann von dem Männerchor unterbrochen wird. Während des monotonen Verses weiss man nun schon, wie schön der Chor eintreten wird, und dann kommt er auch wieder, und ist wieder zu kurz, und ehe man recht zur Besinnung kommt, ist das Ganze vorbei.“ (Vgl. Mendelssohn's Reisebriefe S. 163.)

später in gleicher Eigenschaft an der Kirche *S. Apollinare* angestellt wurde. Der ernste, tiefreligiöse, zuweilen auch leidenschaftlich-sehnsüchtige Zug des spanischen Charakters ist das einzige Merkmal, welches ihn von Palestrina unterscheidet, denn hinsichtlich der Kunst des Tonsatzes braucht er nicht hinter ihm zurückzustehen. Von seinen Werken haben sich namentlich die Volkschöre *(Turbae)* zu den Passionen des Matthäus und Johannes dauernden Ruhm erworben, die, wiewohl nur Ceremoniegesänge und demgemäss frei von jeder dramatischen Färbung, doch bis in die neueste Zeit ihre mächtige Wirkung bewährt haben.[1]) Mit diesen beiden Componisten, neben denen noch der zu Salamanca lebende Francesco de Salinas als Autor einer daselbst 1577 erschienenen Schrift *De musica libri VII* zu erwähnen ist, darf, um dies beiläufig zu bemerken, die Mitwirkung Spaniens an der Ausbildung der abendländischen Tonkunst als abgeschlossen gelten. Trotz ausgesprochener musikalischer Beanlagung und hochentwickeltem Sinn für das Drama ist es der spanischen Nation doch versagt geblieben, in der Musikgeschichte eine hervorragende Rolle zu spielen. Die Ursache dafür ist zunächst in der das geistige Leben der Halbinsel nur einseitig beeinflussenden Herrschaft der Araber zu suchen; sodann aber, nach Beseitigung dieses Einflusses, in dem Fanatismus und der Fortschrittsfeindlichkeit des spanischen Klerus, der in seinem blinden Eifer gegen die weltlichen Schauspiele, wenn auch nicht diese selbst, so doch die ihrem Wesen nach leichter sich verflüchtigende Musik zu unterdrücken und aus der Erinnerung zu tilgen strebte. „Viele unserer Componisten" sagt Fuertes in seiner *Historia de la musica espanola* II. S. 153 „waren von dem Wunsche beseelt, ihren Inspirationen freien Lauf zu lassen, fühlten sich aber zu gleicher Zeit durch den Zwang beängstigt, mit dem der religiöse Fanatismus ihre Kunst gefangen hielt. Wenn sie dennoch eine grosse Zahl weltlicher Compositionen von melodischer Reinheit und harmonischer Fasslichkeit schufen, so mussten diese doch inmitten der Ueberzahl des Herkömmlichen gleichsam verwaist dastehen und schnell in Vergessen-

[1]) Vittoria's Chöre wurden auch bei den noch in unseren Tagen am Charfreitag in der sixtinischen Capelle des Vaticans veranstalteten Passionsaufführungen vorgetragen. Diese bereits in den Frühzeiten der Kirche aufgekommenen Darstellungen, bei welchen die Erzählung und die Reden der handelnden Personen von drei auf dem Altar befindlichen Geistlichen einstimmig und ohne Begleitung nach Weisen des gregorianischen Gesanges, die der Pharisäer, der Jünger und des Volkes dagegen von einem hinter dem Altar postirten Sängerchor mehrstimmig gesungen werden, sind neuerdings in Folge der politischen Verhältnisse in Rom zeitweilig unterbrochen worden; dafür hat sich Deutschland der Pflege dieser ehrwürdigen Reste einer fast antiken Kunstübung angenommen, in erster Reihe Regensburg, wo der Canonicus Proske, durch Herausgabe seiner *Musica divina* die bedeutendsten der dazu componirten polyphonen Tonsätze der Vergessenheit entriss, und der Domcapellmeister F. X. Haberl die musikalische Wiedergabe des Ganzen in einer den höchsten Kunstansprüchen genügenden Weise geregelt hat.

heit gerathen. Dies geringe Verständniss für volksthümliche Musik, verbunden mit übertriebener Strenge, sind die Ursachen, dass unsere weltliche Musik und mit ihr das nationale Musikdrama für die späteren Generationen verloren gegangen sind.“ In der That boten die zu allen Zeiten in Spanien beliebten Schauspiele verschiedener Art, sowohl die unter dem Namen Villancicos mit grossem Pomp in der Kirche veranstalteten Darstellungen, wie die von den Zeiten Ferdinand's und Isabella's bis zu denen Philipp's II. üblichen Carroussels, Parejas und andere weltliche Belustigungen der nationalen Musik hinreichenden Spielraum, und bei der entschiedenen Begabung für die Erfindung von Tanzrhythmen, und den ihnen nachgebildeten, in der *Sainete* (Intermezzo mit Gesang und Tanz) sowie in der *Zarzuela* (Vaudeville) verwendeten Gesängen wäre den spanischen Componisten, nach der dort bereits um Mitte des 17. Jahrhunderts erfolgten Einführung der Oper, die Ausbildung der komischen Oper wahrscheinlich in erster Reihe zugefallen, wenn nicht gerade um diese Zeit die Theilnahme der Nation durch das Auftreten der grossen Dramatiker Lope de Vega (1562—1635) und Calderon (1600—1681), zugleich das letzte Aufleuchten des spanischen Kunstgeistes, von der Oper ab auf das recitirte Drama gelenkt wäre.

* *
*

Neben Rom wirkte noch eine zweite Stadt Italiens mit gleichem, ja wenn wir über das 16. Jahrhundert hinausblicken, mit noch grösserem Erfolg für den musikalischen Fortschritt: es ist Venedig, wo ebenfalls durch einen der letzten Niederländer, Adrian Willaert aus Brügge, eine Schule gestiftet war (1527), welche im Laufe des Jahrhunderts ein weiteres glänzendes Zeugniss für die tonkünstlerische Begabung Italiens ablegen sollte, und deren Blüthe sich überdies dadurch erklärt, dass hier eine Reihe äusserer Umstände auf die Entwickelung des geistigen Lebens bereits seit Jahrhunderten fördernd gewirkt hatten. Zunächst war Venedig durch seine Handelsthätigkeit schon früh zu jenem Grade materiellen Wohlstandes gelangt, der es der Republik erlaubte, neben den nothwendigen Bedingungen ihrer Existenz auch die künstlerische Ausschmückung derselben zu berücksichtigen, und die Anregung zu vielseitiger Kunstthätigkeit fehlte hier um so weniger, als ausser dem lebhaften Charakter der Bewohner, noch die Handelsbeziehungen zum Orient einerseits, zu den deutschen Reichsstädten Augsburg und Nürnberg andererseits, dem städtischen Verkehr eine ungewöhnliche Mannigfaltigkeit gaben. Besonders der Volksgesang konnte hier, wo die Musik keineswegs wie in Rom, ausschliesslich im Dienste der Kirche zur Entwickelung gelangt war,[1]) sich ungehindert entfalten, und schon vor der Zeit

[1]) Wie energisch die Republik ihre Selbständigkeit den päpstlichen An-

Willaert's, noch mehr aber seit dessen Anstellung als Capellmeister an der Markuskirche, fanden die verschiedenen Formen des weltlichen Liedes in Venedig eifrige Pflege, vor allen das Madrigal, dem Venedig zur eigentlichen Heimath wurde und das durch Willaert seine rechte Weihe als Kunstgattung erlangte. Aber auch hier sollte sich die Erfahrung bewähren, dass die Blüthe des Volksgesanges mit der der Kirchenmusik recht wohl Hand in Hand gehen kann, namentlich da wo es an einer ernst-kirchlichen Gesinnung nicht fehlt, wie solche Venedig zu allen Zeiten bewiesen hat, wenn man sich auch gelegentlich nicht scheute, den Forderungen des päpstlichen Legaten ein entschiedenes Veto entgegenzusetzen. Hier, wo sich neben der reichsten künstlerischen Phantasie eine gesunde, zum Realistischen sich neigende Lebensanschauung geltend machte, mussten noch früher als in Rom die Mängel einer Kirchenmusik empfunden werden, welche, wie die der Niederländer, weit mehr zum Verstande als zum Gemüth sprach, und demgemäss sehen wir die venezianische Kirchenmusik bestrebt, die von jenen verfolgte einseitige Richtung zu verlassen, noch lange bevor das tridentiner Concil in der früher geschilderten Weise zu Gunsten der Verständlichkeit der Melodie und der Textesworte seine Stimme erhoben hatte. Zur Erreichung dieses Zieles that Willaert einen ersten bedeutungsvollen Schritt, indem er, angeregt durch die architektonischen Verhältnisse des inneren Raumes der Markuskirche mit seinen zwei Hauptgallerien, deren jede mit einer Orgel versehen war, den Versuch unternahm, seine Sängerschaar örtlich zu theilen, um so Klarheit in das verwickelte Gewebe der älteren Polyphonie zu bringen; nachdem aber der Versuch mit zwei Chören glänzend gelungen war, begann er auch die kleinen Nebengallerien der Kirche zur Aufstellung gesonderter Chorgruppen zu benutzen, deren er schliesslich neun von je vier Stimmen zusammenwirken liess, nun selbstverständlich zu ungleich grösserer Erbauung der Zuhörer, als es sein Vorgänger Ockenheim mit seiner früher erwähnten 36-stimmigen Messe je vermocht hätte.

Diese Neuerung Willaert's war für die fernere Entwickelung der Kirchenmusik von grosser Bedeutung, weil dadurch ein bis dahin nur unbewusst verwendetes Mittel des musikalischen Ausdruckes, das dramatische Element, zum ersten Mal in bestimmter Absicht der Vocalmusik zugesellt war. Hiermit im engsten Zusammenhang stand sein Streben, das Verhältniss des Wortes zum Ton immer inniger zu gestalten, und in dieser Hinsicht darf er mit gleichem Recht wie Josquin und Palestrina zu den Reformatoren der Kirchen-

---

sprüchen gegenüber zu wahren und nöthigenfalls zu vertheidigen wusste, zeigt die Geschichte ihres Conflicts mit dem Papst Paul V. im Anfang des 17. Jahrhunderts, deren Einzelheiten Winterfeld in seinem werthvollen Werke „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter" I. S. 8 mittheilt.

musik in Italien gezählt werden, wie er andrerseits an der Bewegung, welche vom Anfang des Jahrhunderts an unaufhaltsam zu der am Schlusse desselben endlich gelungenen Wiederherstellung des antiken musikalischen Drama drängte, einen wichtigen Antheil hat. Die Entwickelungsgeschichte dieses letzteren, und die ihm in Venedig zu Theil gewordene Pflege wird den Einfluss Willaert's als noch bis in's folgende Jahrhundert hinüberreichend erkennen lassen; zunächst aber haben wir noch der Männer zu gedenken, die in engstem persönlichen und geistigem Zusammenhang mit ihm seinem Werke zur Vollendung verhalfen: vor allen seine Schüler Cyprian de Rore aus Mecheln, seit 1563 sein Amtsnachfolger, und dessen Nachfolger Gioseffo Zarlino, einer der ersten Italiener, der sich im musikalischen Wettkampf mit den Niederländern behaupten konnte.

Das Verdienst des ersteren besteht namentlich darin, dass er durch den Gebrauch der modernen Chromatik, d. h. die Freiheit, alle Töne der diatonischen Scala um einen Halbton zu erhöhen oder zu vertiefen, eine reichere harmonische Gestaltung ermöglichte, als innerhalb der von den Kirchentönen gesetzten Schranken gestattet war; die chromatische Veränderung eines Tones, die Verwandlung des harten *B* (unseres *H*) in das weiche *B* (unser *B*) sahen wir bereits in dem „vollendeten" System der Alten und nach deren Vorgang im gregorianischen Gesang eingeführt; später erscheinen vier weitere Töne, nämlich *C*, *E*, *F*, *G* in Doppelgestalt: *E* als *Es*, um für das weiche *B* die Oberquarte und Unterquinte zu gewinnen, *C*, *F* und *G* erhöht, um als Leitetöne für die Dorische, Mixolydische und Aeolische Tonart zu dienen. Mit Einschaltung dieser Hilfstöne war aber die Herrschaft der Diatonik noch keineswegs gebrochen; erst dann konnte die Chromatik ihr gleichberechtigt zur Seite treten und eine Vermischung der beiden Tongeschlechter stattfinden, als auch die noch übrigen Töne der Leiter, *D* und *A* durch Vertiefung oder Erhöhung um einen Halbton eine verschiedene Geltung erhielten, wie dies zum ersten Mal bei Cyprian de Rore in dessen 1544 erschienenen chromatischen Madrigalen der Fall war. Hier wiederum zeigt sich recht deutlich der Einfluss des weltlichen Gesanges auf die tonkünstlerische Entwickelung im Allgemeinen, denn nur die in der weltlichen Dichtung ausgesprochene Mannigfaltigkeit der Empfindungen vermochte die Tonkunst dahin zu drängen, auch ihrerseit den ganzen Reichthum ihrer Ausdrucksmittel nach und nach zu entfalten. Dass später die Chromatik und die in ihrem Gefolge erscheinenden übermässigen und verminderten Intervalle nicht auf das Madrigal allein beschränkt blieben, und mit ihrem Eindringen auch in die Kirchenmusik der Ernst und die Würde dieser letzteren gefährdet wurde, kann uns nicht hindern, in ihrer Einführung und Ausbildung einen bedeutsamen Fortschritt zu erkennen, und das dem Cypriano von einem der strengsten Theoretiker seiner Zeit, Artusi in Bologna, ertheilte Lob: „Er habe

den Ausübenden voran geleuchtet, und sei der erste gewesen, der Wort und Ton zu rechter Uebereinstimmung verbunden habe" ist ein deutlicher Beweis, dass man schon damals die Nothwendigkeit einer Erweiterung des Tonsystems in weiteren Kreisen erkannt hatte. Auch sehen wir die übrigen Vertreter der weltlichen Vocalmusik alsbald dem von Cyprian de Rore gegebenen Beispiel folgen und von der Chromatik einen immer ausgedehnteren Gebrauch machen, zunächst den früher erwähnten Luca Marenzio, dann den speciell als Madrigalist bekannt gewordenen neapolitanischen Dilettanten und Mäcen Don Carlo Gesualdo, Fürsten von Venosa, welcher die neugewonnenen Mittel der Modulation in fast unbeschränkter Freiheit verwendet, und vor den herbsten Dissonanzen nicht zurückschreckt, so oft sie ihm zur Verstärkung des Ausdruckes dienlich erscheinen; der „im Irrgarten der Modulation herumtaumelnde Cavalier," wie ihn Ambros (IV. 236) nennt, dessen 1585 erschienene Madrigale von Kreuzen und Been wimmeln „gleichsam als solle die Sparsamkeit der früheren Epochen mit Versetzungszeichen jetzt ausgeglichen werden."

In einer Zeit des Aufschwunges wie diese, bedurfte es eines Künstlers, der mit klarer Einsicht und fester Hand den Strom der Neuerungen vor dem Ueberfluthen bewahrte und der producirenden Phantasie gewisse Grenzen zog; ein solcher aber war der zweite der obenerwähnten Schüler Willaert's, der Theoretiker Zarlino. Die Verdienste, welche sich dieser durch sein 1557 erschienenes Hauptwerk *Istituzioni harmoniche* um die Klärung der zu seiner Zeit noch sehr im Argen liegenden Musikwissenschaft erworben hat, sind von der umfassendsten Art, indem er nicht nur die gesammten musiktheoretischen Leistungen seiner Vorgänger zusammenfasste und mit einer vor ihm unerreichten Klarheit zur Darstellung brachte, sondern auch den Arbeiten der späteren Geschlechter eine feste Grundlage gab, auf welcher sich in der Folge der Wunderbau der modernen Musik erheben konnte. In letzterer Hinsicht wurde das von ihm gefundene sog. reine diatonische System bedeutungsvoll, weil nach seiner Berechnung der die Scala bildenden Intervalle zwei derselben auf ein einfaches Zahlenverhältniss reducirt wurden, und, da das Ohr nur die im einfachen Verhältniss stehenden Intervalle mit Leichtigkeit erfasst, in weiterem Umfange als zuvor zur Verwendung gelangen konnten. Bis auf Zarlino war nämlich das System des Pythagoras herrschend gewesen, nach welchem in Quinten gestimmt wurde (vgl. S. 5) und sich für die Intervalle der Scala folgende Verhältnisse ergaben:

Töne	C	D	E	F	G	A	B	H	C
Schwingungszahlen	1	8:9	64:81	3:4	2:3	16:27	9:16	128:243	2
Stufenweite . . .		8:9	8:9	243:256	8:9	8:9		8:9	243:256

Das „reine diatonische System" dagegen nimmt neben dem hier

erscheinenden Ganzton 8:9 noch einen um das Intervall 80:81 kleineren Ganzton im Verhältniss von 9:10 an, eine Unterscheidung, welche schon der im ersten nachchristlichen Jahrhundert lebende Mathematiker Didymus als nothwendig erkannt hatte, ohne jedoch ihre Verwerthung für die praktische Musik erreicht zu haben. Die Verkleinerung des zweiten Ganztones aber gewährte den doppelten Vortheil, dass nicht nur die, nach der älteren Berechnung um das Intervall 80:81 zu grosse Terz, sondern auch der um dasselbe Intervall zu kleine Halbton auf die einfachen Verhältnisse 64:80 oder 4:5 und 240:256 oder 15:16 zurückgeführt und so dem musikalischen Ohre fassbarer gemacht waren:

Töne	C	D	E	F	G	A	B	H	C
Schwingungszahlen	1	8:9	4:5	3:4	2:3	3:5	9:16	8:15	2
Stufenweite . . .		8:9	9:10	15:16	8:9	9:10	8:9	15:16	

Diese Vereinfachung des Systems wurde besonders dadurch erfolgreich, dass die Terz, die bis dahin als Dissonanz gegolten hatte, nunmehr in die Reihe der Consonanzen eintrat, und damit der Dreiklang, die eigentliche Basis aller polyphonen Musik, zum ersten Mal zu seinem Recht gelangte — zunächst freilich nur der Durdreiklang, denn die kleine Terz musste noch geraume Zeit warten, bis auch sie zur Würde einer Consonanz erhoben wurde; noch Jahrhunderte nach Zarlino erschien es den Tonsetzern bedenklich, sie im Schlussakkord eines Musikstückes zu verwenden, und selbst Tonsätze in Moll pflegte man, unbekümmert um die tonale Einheit, mit dem Durdreiklang zu schliessen.[1])

[1]) Mit dem reinen diatonischen System des Zalino war auch im Wesentlichen die temperirte Stimmung gewonnen, d. h. diejenige Veränderung, welche die Intervalle der Scala an ihrer natürlichen Grösse erleiden müssen, um in allen möglichen melodischen und harmonischen Verbindungen zu einander wohlklingend zu erscheinen. Ihrer natürlichen Beschaffenheit nach, nämlich genau in der Tonhöhe, welche ihnen als mitklingenden oder Obertönen eigen ist, würden sie nicht nur jene Bedingung unerfüllt lassen, sondern auch im Umfange der Octave, dem einzigen Intervall, welches seines einfachen Zahlenverhältnisses 1:2 wegen keinerlei Veränderung erduldet, nicht den nöthigen Raum finden; denn wenn man von *C* anfangend, zwölf reine Quinten zusammen addirt, so gelangt man zu einem *His*, welches die Octavengrenze um etwa ein Fünftel des Halbtones überschreitet, während andererseits drei grosse Terzen zusammenaddirt diese Grenze nicht erreichen würden (4:5 mal 4:5 mal 4:5 ergeben 64:125 anstatt 64:128 oder 1:2). Die Ausgleichung dieses Missverhältnisses ist schon von den Tonlehrern des Alterthums versucht worden, wie z. B. Aristoxenos im Gegensatz zur Zahlentheorie des Pythagoras dem Gehör die Bestimmung der Tonverhältnisse ausschliesslich überlassen wollte und die Eintheilung der Octave in zwölf gleich grosse Theile befürwortete. Wunderbarer Weise bedurfte es jedoch einer fast zweitausendjährigen Ueberlegung, bevor sich die Welt entschliessen konnte, diese heutzutage unter dem Namen der gleichschwebenden Temperatur bekannte Eintheilung anzunehmen, bei welcher die oben erwähnten zwölf Quinten je um ein Zwölftel des nach ihrer Addition sich ergebenden überschüssigen Intervalles (des sogen. ditonischen Komma oder Komma des Pythagoras, annähernd 73:74) verkleinert

Als Componist nimmt Zarlino eine weit geringere Stellung ein, wie als Theoretiker, und bleibt trotz aller tonsetzerischen Tüchtigkeit, die u. a. in seinem 1566 zu Venedig gedruckten *Modulationes sex vocum* unverkennbar ist, doch hinter seinen Landsleuten Andreas Gabrieli und dessen Neffen Johannes Gabrieli, ersterer von 1566—86 Organist an der zweiten Orgel, letzterer von 1584—1612 an der ersten Orgel der Markuskirche, hinsichtlich der schöpferischen Kraft weit zurück. Mit diesen beiden Künstlern erreicht die venezianische Schule den Höhepunkt ihrer Entwickelung, auf welchem sie der römischen ebenbürtig, ja, an Reichthum und Pracht der Klangwirkungen ihr noch überlegen erscheint; beide Meister zeigen sich als würdige Nachfolger und echte Geistesverwandte ihres grossen musikalischen Ahnherrn Willaert, dessen System der getheilten Chöre sie in ihren Compositionen bis zur höchsten Vollendung ausgebildet haben. Zugleich aber bewirkten sie auf dem zu ihrer Zeit fast noch ganz brach liegenden Felde der Instrumentalmusik einen Umschwung, der in seinen Folgen, und zwar bereits nach wenigen Jahrzehnten, für die gesammte musikalische Entwickelung von höchster Bedeutung wurde. Von der kümmerlichen Existenz, welche die Instrumentalmusik während des Mittelalters geführt, war schon an andrer Stelle die Rede; aber auch mit fortschreitender Ausbildung der Vocalmusik vermochten die Instrumente aus ihrer untergeordneten Stellung nicht herauszutreten, ausgenommen etwa die Orgel, welcher schon wegen ihrer Beziehung zur Kirche eine bessere Behandlung

---

werden. Erst mit dem Erscheinen von Rameau's *Génération harmonique* (1737) wurde die gleichschwebende Temperatur, deren praktischer Werth bereits 1722 durch Bach's „wohltemperirtes Clavier" erwiesen war, von den Theoretikern angenommen, wiewohl es auch noch dann keineswegs an Vertheidigern der theilweisen Temperirung fehlte, in welcher einige Intervalle auf Kosten der anderen völlig rein gestimmt waren, wodurch selbstverständlich der Componist in der Freiheit des Modulirens nicht unerheblich beschränkt wurde.

Auch heute kann die Frage, welche Art der temperirten Stimmung den Vorzug verdiene, noch keineswegs als gelöst gelten, da bekanntlich die gleichschwebende Temperatur lediglich für die Instrumente mit feststehender Stimmung (Tasten- und Blasinstrumente) gilt, während im Gesang und auf den Streichinstrumenten die Intervalle in ihrer natürlichen Grösse oder doch jedenfalls nur für bestimmte Ausdruckszwecke modificirt erscheinen. Neuerdings hat G. Engel in seiner Abhandlung „Das mathematische Harmonium" (Neue Berliner Musikzeitung, December 1880 ff., später auch im Separatabdruck erschienen) dem Gegenstande eine gründliche Erörterung gewidmet und ist dabei zu dem Ergebniss gelangt, dass die dreiundfünfzig-stufige Tonleiter seines Harmoniums, welche jeden grossen Ganzton in neun, jeden kleinen in acht, jeden Halbton in fünf gleiche Theile theilt, ein deutlicheres Bild der Wahrheit giebt, als die temperirte Tonleiter. „Wie die Rhythmik eines Tonstückes nur durch fortwährende Abweichungen von der metronomischen Strenge reizvoll wird, so auch die Melodik durch eine, dem subjectiven Empfinden entsprechende Modifikation der Tonhöhe; dies mehr noch in der Melodie als in der Harmonie, denn wenn auch beiden die gleichen Intervalle zu Grunde liegen, so wollen sie doch dort wärmer, beredter, ausdrucksvoller behandelt sein. Darum drängt der Leitton in die Höhe und verzichtet darauf, reine grosse Terz der Dominante zu sein; darum drängt die Do-

seitens der gebildeten Musiker zu Theil wurde. Namentlich liess sich Venedig verhältnissmässig früh die Pflege des Orgelspiels angelegen sein, wie das bis in das Jahr 1318 hinabreichende Verzeichniss der an der ersten Orgel der Markuskirche wirkenden Organisten beweist, unter denen der 1445 angestellte Bernardo Mured, auch Bernhard der Deutsche genannt, angeblich Erfinder des Orgelpedals. Hier auch zeigen sich die ersten Versuche einer selbständigen, der Natur des Instrumentes entsprechenden Compositionsweise, nachdem bis in's 16. Jahrhundert die Instrumente, sofern sie überhaupt zu höheren künstlerischen Leistungen als zur Tanz-, Kriegs- und Tafel-Musik herangezogen wurden, darauf beschränkt gewesen waren, die verschiedenen Stimmen der Vocalcompositionen, theils als Verstärkung des Gesanges, theils auch ohne diesen zu reproduciren. Die ältesten bekannten Instrumentalstücke sind die von einem nürnberger Organisten, dem blindgeborenen Conrad Paumann 1452 in seiner *Ars organizandi* veröffentlichten 24 Orgelsätze im zweistimmigen einfachen Contrapunkt, in denen jedoch ein, auf die Individualität des Instrumentes begründeter Stil noch nicht zur Erscheinung gelangt. Nahezu ein Jahrhundert später tauchen in Venedig die ersten, der Instrumentalmusik eigenthümlichen Formen auf, die *Fantasia* und das *Ricercare*, kurze fugirte Orgelsätze, in denen ein vom vocalen abweichender Stil angestrebt wird, zunächst allerdings nur in schüchterner Weise, wie schon der Titel eines 1547 veröffentlichten Werkes des an der Markuskirche angestellten niederländischen Organisten Giachetto Buus (Jachet Fiammingo) ver-

---

minantseptime in die Tiefe und nähert sich der Naturseptime, weil sie in dem darunter liegenden Halbton ihre Erlösung sucht; darum empfinden wir die zu hohe grosse Terz und die zu tiefe kleine Terz an unseren Clavieren so wenig schmerzlich, weil der Contrast von Dur und Moll, der für unsere Empfindung so wesentlich ist, dadurch noch mehr geschärft wird; darum gestatten wir es, wenn das *Crescendo* und die helle Klangfarbe ein wenig in die Höhe, das *Decrescendo* und die dunkle Klangfarbe ein wenig in die Tiefe treibt; freilich aber müssen diese Schattirungen sehr fein sein, sodass sie dem Ohr nur als Färbungen, nicht als Fälschungen der richtigen Tonhöhe erscheinen." Engel ist ferner durch seine Versuche am mathematischen Harmonium zu dem höchst bemerkenswerthen Resultat gelangt, dass die meisten classischen Componisten beim Moduliren das Gesetz der natürlichen Grösse der Intervalle unbewusst beobachtet haben, und beweist mit angenommenen Zahlen u. A. am Fidelio-Quartett (mit dem Trompetensignal), wie sich die Modulation zeitweilig vom Grundton entfernt, sich schliesslich aber wieder den richtigen Weg zu ihm bahnt. „Sicherer wird dabei immer das Gefühl desjenigen Musikers sein, dessen Seele mehr in den Orchesterklängen (namentlich der Streichinstrumente) als im Clavierklange weilt. Auch das ist mit Sicherheit anzunehmen, dass die Phantasie sich viel schneller und leichter mit den natürlichen Intervallen, als mit den künstlichen der temperirten Stimmung befreundet, ja dass die letzteren, wie sie in voller theoretischer Strenge sich darstellen würden — ein jeder Halbton in genau demselben Verhältniss von dem anderen entfernt — eigentlich gar nicht zu erlernen sind, sondern dass die Gewöhnung an sie nur auf einer Trübung des Intervallensinnes, und dass man es damit überhaupt nicht so genau nimmt, beruht."

räth: *Ricercari da cantare e sonare d'organo et altri stromenti.* Ungleich deutlicher als hier ist die Trennung des Instrumentalen vom Vocalen in den „Intonationen" und „Canzonen" des A. Gabrieli ausgesprochen, die zwar im Wesentlichen auch noch in canonartigen Nachahmungen bestehen, jedoch durch gelegentliche Verwendung selbständiger (d. h. nicht wie in der vocalen Polyphonie als zufälliges Ergebniss des Zusammentreffens mehrerer Melodien erscheinender) Akkorde und melismatischer Verzierungen, den besonderen Anforderungen der Instrumentalmusik Genüge leisten.

Noch entschiedener aber sagt sich diese von der Vocalmusik los in der, namentlich durch J. Gabrieli's Vorgänger an der ersten Markus-Orgel, Claudio Merulo (nach seiner Vaterstadt *da Correggio* genannt) ausgebildeten Gattung der Toccata. Diese Form, deren Name (von *toccare*, ein Tasteninstrument spielen, wie noch gegenwärtig im Französischen *toucher*) ihre Vielseitigkeit andeutet, umfasste alles, was der Mechanismus der Orgel und des Claviers zu leisten vermochte, und gab dem Componisten Gelegenheit sowohl zu kunstvoller canonischer Arbeit wie zur Entfaltung reich dahinströmender Akkorde und buntbewegter Passagen. Ihre höchste Vervollkommnung erreichte die Toccata (und mit ihr die italienische Orgelkunst überhaupt) allerdings nicht durch die genannten venezianischen Meister, sondern durch den im Anfang des folgenden Jahrhunderts wirkenden römischen Organisten Girolamo Frescobaldi, und auch später hat sich Venedig auf diesem Gebiete der Tonkunst nicht mehr ausgezeichnet, da nach Frescobaldi der Norden die eigentliche Heimath des Orgelspiels wurde, nachdem die Schüler des Gabrieli, Hans Leo Hasler, Peter Swelink und Heinrich Schütz, sowie Frescobaldi's Schüler, Johann Jacob Froberger und Johann Kaspar Kerl die in Italien empfangenen Anregungen ihren Landsleuten mitgetheilt und ihrerseits Schulen gebildet hatten, von denen besonders die des Swelink zu Amsterdam so zahlreiche und tüchtige Schüler bildete, dass man ihm den Beinamen des Organistenmachers gab.

Mit Merulo und seinem Oheim A. Gabrieli theilt J. Gabrieli den Ruhm, die schlummernden Kräfte der Instrumentalmusik geweckt zu haben, doch that er noch einen Schritt über diese hinaus, indem er als der erste, ausser den Tasteninstrumenten auch die Streich- und Blasinstrumente von der Vormundschaft der Vocalmusik befreite. Zwar halten sich die von ihm componirten Orchesterstücke, was die Ausdehnung wie die Besetzung anlangt (letztere in vier Posaunen und zwei Cornetten, oder auch in zwei Posaunen, drei Cornetten und Violinen bestehend), noch in den bescheidensten Dimensionen, und haben seine Symphonien und Sonaten (kurze, nur 12 bis 16 Takte umfassende Einleitungssätze zu Chören) mit den heutigen kaum mehr als den Namen gemein; immerhin aber dürfen sie als beachtenswerthe Vorläufer der Bewegung gelten, welche auf

dem Felde der Instrumentalmusik durch den ein Jahr nach J. Gabrieli's Tode zum Capellmeister der Markuskirche gewählten Monteverde hervorgerufen wurde, dessen Wirksamkeit bei der später zu betrachtenden Entstehung und Entwickelung der Oper noch ausführlich zur Sprache kommen wird. — Für jetzt sei noch eines Instrumentes gedacht, welches Jahrhunderte lang an Beliebtheit alle übrigen hinter sich zurückliess, und bis in's 18. Jahrhundert, wo es allmählich vom Clavier verdrängt wurde, in der Hausmusik wie in der Kirche und im Theater heimisch war: die Laute. Von den Arabern stammend, gelangte sie zur Zeit der Kreuzzüge, vielleicht auch schon früher durch die seit dem 8. Jahrhundert in Spanien ansässigen Araber nach Europa und wurde hier zunächst das Lieblingsinstrument der Troubadours und Minstrels, der Minne- und Meistersinger, fand aber auch später in den Kreisen der höher gebildeten Musiker eine Beachtung, wie sie ausser der Orgel keinem Instrumente zu Theil wurde. In Venedig z. B. gab ihr der Senat in einem 1505 dem Lautenvirtuosen Marco d'Aquila ertheilten Privilegium das Zeugniss, sie sei das „Instrument der Edlen" *(Lauto nobilissimo istrumento, pertinente a vary zentilhominy)*, und in Deutschland erfand man, wie S. 39 erwähnt wurde, sogar eine eigens für sie bestimmte Notenschrift, die sogen. alte deutsche Lautentabulatur.[1]) Die weiteste Verbreitung fand die Laute, welche nach und nach in allen Grössen und mit immer vermehrter Saitenzahl verfertigt wurde, im Laufe des 16. Jahrhunderts; aber auch noch im 17. Jahrhundert stand sie in hohem Ansehen, denn in Praetorius' 1615 erschienenem *Syntagma musicum* heisst sie „das Fundament und Initium, von dem man hernach auf allen dergleichen besaiteten Instrumenten als Theorben, Zithern etc. gar leicht das seinige prästiren kann, wenn man zuvor etwas Rechtschaffenes darauf gelernt und begriffen hat", und erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts musste sie dem seit der Erfindung des Hammer-Mechanismus ihr in jeder Hinsicht überlegenen Clavier weichen.[2])

Um dieselbe Zeit gelangt auch die Literatur der Laute zu ihrem Abschluss (wie es scheint mit den in Leipzig veröffentlichten Lauten-Arrangements der Opern von J. A. Hiller), eine Literatur, welche an Reichthum der der Orgel und des Claviers nichts nachgab und be-

---

[1]) Genaue Auskunft über dieselbe geben die Werke des Basler Priesters Sebastian Virdung (Wirdung) *Musica getutscht* (verdeutscht) Basel 1511 und des Magdeburger Cantors Martin Agricola *Musica instrumentalis deutsch* Wittenberg 1529.

[2]) Dieses hatte ausser vielen anderen Vorzügen noch den der festeren Stimmung vor der Laute voraus; wie gross die Schwierigkeit war, diese in reiner Stimmung zu erhalten, besonders die neben dem Griffbrett befindlichen, zum blossen Mitklingen bestimmten Saiten, ersieht man aus der Aeusserung Mattheson's „wenn ein Lautenist achtzig Jahre alt werde, so habe er gewiss sechzig davon mit Stimmen verbracht."

sonders aufblühte, seit man angefangen, die 1440 gemachte Erfindung der Buchdruckerkunst auch zur Vervielfältigung von Musikalien zu benutzen. Welch' ausserordentliche Förderung der Tonkunst durch diese Erfindung mittelbar zu Theil wurde, und wie die, gerade zu jener Zeit auf dem Höhepunkt ihrer Leistungsfähigkeit angelangte niederländische Schule ihr zum grossen Theil ihre Erfolge verdankt, liegt auf der Hand. Aber auch auf diesem Gebiete sollte sich der in Italien waltende Geist künstlerischer Initiative wiederum bewähren; denn wenn Deutschland die Ehre der Erfindung gebührt, so hat doch Italien das Verdienst, dieselbe am reichsten verwerthet zu haben, und namentlich darf Venedig den Dank der musikalischen Welt beanspruchen, indem es die Kunst des Notendruckes mit beweglichen Typen, der im Anfang des 16. Jahrhunderts an die Stelle des älteren Holztafeldruckes trat, auf's eifrigste förderte. Im Jahre 1498 erhielt hier der Buchdrucker Ottaviano dei Petrucci, nach seinem unweit Ancona gelegenen Geburtsstädtchen *da Fossombrone* genannt, ein Privilegium für das erwähnte, bis dahin nur für den einstimmigen kirchlichen Choralgesang, von ihm zuerst für die Figuralmusik verwendete Druckverfahren,[1]) und vier Jahre später liess derselbe sein erstes derartiges Druckwerk erscheinen (eine Sammlung von 33 dreistimmigen Motetten des Josquin des Près und seiner berühmtesten Zeitgenossen und Schüler), ein Doppeldruck, erst der Linien dann der Noten; dies Verfahren wurde indessen bald mit dem einfachen Druck vertauscht, vermittelst Typen, welche die Note mit dem dazu gehörigen Stück Linie reproducirten, eine Art des Notendruckes, die durch Petrucci's Nachfolger Antonio Gardane noch weiter ausgebildet wurde. In Deutschland, wo noch 1524 das früher erwähnte „Chorgesangbüchlein" von Johann Walther in Holztafeldruck erschien, obwohl schon 1507 Oglin in Augsburg und 1511 Peter Schöffer in Mainz (der Sohn des gleichnamigen mit Gutenberg und Fust verbundenen Erfinders der Buchdruckerkunst) dem Beispiele Petrucci's gefolgt waren, nahm die Kunst des Notendruckes mit beweglichen Typen im Laufe des 16. Jahrhunderts unter Rhaw (Wittenberg), Hieronymus Formschneider (Nürnberg), Gimel Bergen (Dresden) und Berg (München), einen bemerkenswerthen Aufschwung; ebenso in Frankreich seit 1525 mit Pierre Hutin, zugleich Erfinder der musikalischen Punzen *(poinçon)* d. h. Stempel, die mit dem Hammer in eine Musikplatte eingeschlagen werden, Attaignant und Ballard, letzterer der Stammvater einer Familie, welche über zwei Jahrhunderte die Kunst des Notenstiches ehrenvoll vertrat. Dank dieser, aller Orten erwachten Thätigkeit ist

[1]) Vgl. Chrysander „Abriss einer Geschichte des Notendruckes" (Allgem. musikal. Zeitung 1879, No. 11 ff.), woselbst der bisherigen Annahme, nach welcher Petrucci den Notendruck mit beweglichen Typen erfunden haben soll, entgegengetreten wird.

die musikalische Production jenes, auch für die Tonkunst so überaus fruchtbaren Jahrhunderts der Nachwelt in einer Vollständigkeit überliefert, welche nichts zu wünschen lassen würde, wären nicht die damals veröffentlichten Werke — meist Sammlungen von Vocalcompositionen der niederländischen Schule — bedauerlicher Weise statt in Partitur nur in einzelnen Stimmen gedruckt, welches Verfahren beim Verlust einer dieser Stimme nur zu häufig den des ganzen Werkes zur Folge gehabt hat.[1])

Im Gegensatz zu Italien, wo die Niederländer, wie wir sahen, die Vollendung des von ihnen begonnenen Werkes den ihnen überlegenen heimischen Kräften überlassen mussten, behaupteten sie sich in Deutschland bis zum Ende des Jahrhunderts in ihrer früheren Machtstellung, wobei jedoch bemerkt werden muss, dass der letzte grosse Vertreter jener Nation, der von 1557 bis zu seinem Tode 1595 als Kapellmeister in München wirkende Orlandus Lassus oder Roland de Lattre zwar in den Niederlanden geboren war (zu Mons in der belgischen Provinz Hennegau 1520) in Folge seines langen Aufenthaltes in Italien und Deutschland jedoch die Einseitigkeiten seiner Landsleute bis auf den letzten Rest überwunden hatte, und mit noch grösserem Rechte als selbst Palestrina, den er an Schönheit und Tiefe beinahe erreicht, an Universalität und Fruchtbarkeit aber noch übertroffen hat, ein musikalischer Kosmopolit genannt werden darf. „Gross in der Kirche und Welt" sagt Proske in der Einleitung zu seiner *Musica divina* „hatte Lassus das Nationale aller damaligen europäischen Musik dergestalt in sich aufgenommen, dass es als ein characteristisches Ganzes in ihm ausgeprägt lag, und man das speciell Italienische, Niederländische, Deutsche oder Französische nicht mehr nachzuweisen vermochte." So erscheint er nicht nur in seinen zahlreichen Kirchenkompositionen, unter denen

[1]) Ende des Jahrhunderts fing man an, auch den Kupferstich zur Vervielfältigung musikalischer Compositionen zu benutzen und zwar, wie Chrysander a. a. O. nachweist, nicht in England, sondern in Rom, wo Simone Verovio, „der Petrucci des Kupferstichs", um diese Zeit mit seinem *Diletto spirituale* auftrat, einer Sammlung von Vocal-Canzonetten, merkwürdig auch deswegen, dass hier ausnahmsweise eine Art Partitur geboten wird (nämlich auf der linken Blattseite die sämmtlichen Singstimmen unter einander, aber einzeln, und auf der rechten derselbe Satz in Notenschrift für Klavier oder Laute *(Cimbalo e Liuto)*. Diesem folgte 1598 sein Hauptwerk, die Toccaten Merulo's. Von nun an entspinnt sich ein Wettkampf zwischen Typendruck und Plattendruck, in welchem der erstere nach und nach so weit zurückblieb, dass er um 1750 gleichsam wieder neu entdeckt werden musste, eine That des Leipzigers Johann Gottlob Emanuel Breitkopf, beiläufig der erste, welcher runde Noten druckte, nachdem man bis dahin diese wohl zur Schrift, zum Druck aber nur eckige (rautenförmige) verwendet hatte. Ungleich stetiger entwickelte sich der Notenstich, besonders in Frankreich unter Christophe Ballard, dessen Stiche, u. A. die Opern Lully's, zu den besten Erzeugnissen dieser Kunst gehören, sowie auch in England, hier hauptsächlich seit 1724, wo der Verleger Walsh zuerst zur Herstellung der Platten eine Mischung von Zinn und Blei *(pewter)* verwandte, welche sowohl den Gebrauch des Stempels wie den freien Strich der Hand gestattete.

die 1565—70 veröffentlichten Busspsalmen seinen Ruhm am weitesten verbreitet haben, sondern auch in seinen Liedern und Madrigalen (z. B. in den 1581 zu Nürnberg erschienenen *Madrigali novamente composti a cinque voci*), in denen namentlich auch das dramatische Element mit solcher Entschiedenheit betont ist, dass man nicht zweifeln kann, der Meister würde auch auf dem Gebiete der Oper das Höchste geleistet haben, wenn diese Kunstgattung zu seiner Zeit schon bekannt gewesen wäre.

Endlich müssen noch, bevor wir die Periode des Contrapunkts und der polyphonen Musik als völlig abgeschlossen hinter uns lassen, die englischen Tonsetzer aus der Zeit der Königin Elisabeth die ihnen gebührende Würdigung finden. Schon im Mittelalter den übrigen Nationen Europa's musikalisch ebenbürtig, wie aus dem S. 48 angeführten Ausspruch des Tinctoris hervorgeht, der England geradezu als das Vaterland der „neuen Kunst" bezeichnet, musste zwar das Inselreich in Folge der Bürgerkriege, die es während des 15. Jahrhunderts zerfleischten, hinter den Niederlanden, Italien, Frankreich und Deutschland zurücktreten, vermochte aber nach glücklicher Ueberwindung jener Krisen auf's neue den Beweis zu liefern, dass seinen Söhnen die Gabe des Gesanges in gleichem Maasse wie den genannten Völkern zu Theil geworden, wie es auch lediglich den äussern Verhältnissen, dem mit der Regierung Elisabeth's (1558—1603) beginnenden einseitigen Streben nach politischer Macht und materiellen Gütern zuzuschreiben ist, wenn die musikalisch-schöpferische Kraft des Landes nach einer kurzen Epoche voller Entfaltung in der Folge mehr und mehr verschwand. Von einer Nöthigung, durch den Import fremdländischer Musik den Mangel einer eignen auszugleichen, wie dies vom Regierungsantritt Karl's II. (1660) bis zur Gegenwart in England der Fall gewesen, konnte während und vor der genannten Epoche nicht die Rede sein; dies ersieht man aus der langen Reihe dortiger, schon vor der Reformation wirkender Meister, welche Hawkins in seiner vortrefflichen, 1776 erschienenen (neuerdings bei Novello in London wiederaufgelegten) *History of music* namhaft macht, sowie aus den dort mitgetheilten Proben ihrer Kunst. Ihnen folgt als musikalischer Verkünder der Reformation John Marbeck, Organist der Georgskapelle in Windsor und Verfasser des 1550 erschienenen *Book of common prayer*, durch welches er sich um den kirchlichen Gemeindegesang seines Landes ein ähnliches Verdienst erworben hat, wie in Deutschland Johann Walther durch sein *Geistliches Gesangbüchlein*. Zugleich arbeiten die englischen Tonsetzer mit Eifer und Erfolg an der Ausbildung des sogen. Palestrinastils, wenn auch ihre Werke dieser Gattung, wie Ambros (III, S. 452) bemerkt, bei weitem nicht jenen wunderbaren Duft und Zauber haben, wie die Gesänge des italienischen Meisters. „Die warme Färbung, die Himmelsluft des schönen Südens, der reich zusammen tönende Accord aller

Künste, die hier seit Jahrhunderten ihre Schätze verschwenderisch gespendet, das classische Land der Antike, der geweihte Boden der ersten Kämpfe des Christenthums in seinen Heiligen und Märtyrern — das alles konnte die Insel in der stürmischen Nordsee nicht in so reich anregender Weise bieten"; dagegen gewährte das englische Volksleben in seiner damaligen Mannichfaltigkeit dem schaffenden Künstler genügende Geistesnahrung, um ihn vor einseitiger Nachahmung der italienischen Muster zu bewahren.

Den Gipfelpunkt dieser Richtung bezeichnen Thomas Tallis und sein Schüler William Bird, jener bis zu seinem Tode 1585 Organist der königl. Kapelle, dieser von 1575 an zugleich mit seinem Lehrer, nach dessen Tode aber bis zu seinem eignen im Jahre 1623 allein in derselben Stellung, beide von Ambros (a. a. O.) treffend ihren venetianischen Zeitgenossen Andreas und Johannes Gabrieli gegenübergestellt, mit denen sie sich in der That in mehr als einem Punkte berühren. „Wie bei Andreas, dem älteren Gabrieli, der letzte Rest alterthümlicher Strenge, der sich noch fühlbar macht, den Compositionen einen eigenen Reiz giebt, so auch bei Tallis; aber jenes reine Vollenden und Abschliessen der älteren Kunst, um eben auch schon der kommenden neuen einen ahnenden Blick zuzuwenden, hat Giovanni, der Schüler und Neffe Andrea's mit Tallis' Schüler William Bird gemein." Diese Parallele lässt sich nicht nur auf vocalem sondern auch auf instrumentalem Gebiet verfolgen, welches letztere von Tallis freilich nur durch einige im „Virginalbuch der Königin Elisabeth" erhaltene Orgelstücke bereichert ist, während Bird ausser zahlreichen Orgelcompositionen bereits eine stattliche Sammlung von Clavierstücken aufzuweisen hat. „Wie Johannes Gabrieli's merkwürdige Instrumentalstücke mit ihren schon wesentlich instrumentenmässig erfundenen Motiven und Figurationen, mit der durch die Kirchentöne sich hervor- und herandrängenden modernen Tonalität, der sich zwischendurch schon fühlbar zu homophonen Massen verdichtenden und gruppirenden Polyphonie nach der kommenden neuen Zeit hinweisen, ja als die Uebergänge zu ihr angesehen werden müssen: so betritt auch Bird hier den neuen Pfad, und zwar mit einer Sicherheit und Gewandtheit, mit welcher er den venezianischen Meister auf diesem Gebiete ohne Frage übertrifft." Nicht minder beachtenswerth ist Bird's Schüler Thomas Morley, mit John Dowland der Hauptvertreter des Madrigals in England, welche Kunstgattung sich dort in weit innigerem Zusammenhange mit dem Volksliede entwickelte, als auf dem Continent, und namentlich wohl in Folge dessen seinen Platz im englischen Musikleben bis auf den heutigen Tag behauptet hat[1]) — Dowland von

[1]) Die neuerdings von dem Münchener Bibliothekar J. J. Maier bei Leuckart in Leipzig veröffentlichte Sammlung englischer Madrigale bestätigt Ambros' Worte (III. 459): „Es giebt nichts Anmuthigeres als gewisse Stücke von

seinen Zeitgenossen noch besonders gefeiert wegen seiner Virtuosität auf der Laute, welche u. a. Shakespeare mit den Worten preist: *Dowland . . . whose heavenly touch upon the luth doth ravish human sense;* endlich Orlando Gibbons und John Bull, die Mitarbeiter Bird's an der ohne Datum (nach Fetis im Jahre 1600) erschienenen Sammlung von Claviercompositionen englischer Meister unter dem Titel: *Parthenia or the maidenhead of the first musicke that ever was printed for the virginalls.*[1])

* *
*

Wiederholt haben wir im Verlaufe dieser Uebersicht das dramatische Element in der Musik zum Durchbruch streben sehen, ohne dass es gelungen wäre, die geeigneten Formen zu finden, um demselben zu seinem vollen Rechte zu verhelfen. Eine diesem Bedürfnisse entsprechende radicale Umwälzung auf musikalischem Gebiete konnte nicht eher stattfinden, als bis die Schwierigkeiten des polyphonen Satzes völlig überwunden waren, und da dies Ziel erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erreicht wurde, so vermochte die Polyphonie, streng genommen ein Erbtheil des Mittelalters, ihre Herrschaft zu behaupten, während alle übrigen Künste bereits ein Jahrhundert zuvor unter dem Einflusse der wiederbelebten Alterthumsstudien in völlig neue Entwickelungsphasen getreten waren. Wie auch die Tonkunst von diesem Einfluss keineswegs ganz frei geblieben, ist schon mehrfach zur Sprache gekommen, doch konnten die, an betreffender Stelle erwähnten Compositionen antiker

---

Dowland, von Morley. Sie sind zugleich naiv-volksthümlich und adlig-vornehm. Sie sind Gesellschaftsmusik im besten Sinne, und zwar Musik, die der Gesellschaft aus den Zeiten Elisabeth's, so reich an edeln, schönen Frauen und ritterlichen Männern, ihre Entstehung verdankt und insofern eine der reizendsten Blüthen heissen darf, welche ihr entsprossen sind." Zur Ehre der Königin aber darf nicht unerwähnt bleiben, dass diese selbst mit dem Beispiel voranging und nicht nur als eifrige Clavierspielerin, sondern auch als Beschützerin der, durch puritanischen Fanatismus in ihrer Existenz bedrohten Kirchenmusik ihre Achtung und Sympathie für die Tonkunst bewiesen hat. In Folge dessen wurde die Liebhaberei für kunstvolle Musik so allgemein, dass es für einen Mangel an gesellschaftlicher Bildung galt, wenn Jemand sich unfähig erwies, in einem mehrstimmigen Gesange eine Stimme zu übernehmen; und wie diese Liebhaberei gelegentlich auch übertrieben wurde, sehen wir aus Shakespeare's „Was ihr wollt", Act 2, Scene 3, wo Junker Tobias fragt: „Sollen wir die Nachteule mit einem Canon *(catch)* aufstören, der einem Leinweber drei Seelen aus dem Leibe haspeln könnte?" und Junker Christoph darauf antwortet: „Ja, wenn ihr mich lieb habt, so thut das. Ich bin wie der Teufel auf einen Canon."

[1]) Der Name „Parthenia" (vom griech. *Parthenos,* Jungfrau) „Virginal", die englische Benennung für das Clavier (vom latein. *virgo),* und „Maidenhead" (wie *Maidenhood,* Jungfräulichkeit) erinnern an die damals beliebte Art der Ergebenheits-Bezeugungen durch Anspielung auf den jungfräulichen Stand der Königin. Die gleiche Bedeutung hat der Name „Oriana" auf dem Titel einer 1600 von

Dichtungen den Gedanken einer Wiederbelebung der Musik des Alterthums so wenig verwirklichen, wie die gleichzeitigen Versuche, die musikalische Theorie der Alten praktisch zu verwerthen. Auf letzterem Gebiete machte sich u. a. der wegen seiner Virtuosität auf dem Spinett (dem italienischen Clavier) angesehene Nicolò Vicentino bemerkbar, welcher mit der Behauptung auftrat, die moderne Musik sei eine Vermischung der drei antiken Klanggeschlechter, des diatonischen, chromatischen und enharmonischen, und dadurch einen Streit hervorrief, an dem sich die gesammte Kunstwelt Roms mit Eifer betheiligte, und der schliesslich so hitzig wurde, dass man übereinkam, ihn durch ein Schiedsgericht schlichten zu lassen. Der Wettkampf zwischen Vicentino und dem Anwalt der Gegenpartei, dem Mitgliede der päpstlichen Capelle, Lusitano, bei welchem die päpstlichen Sänger Escobedo und Ghiselin d'Ankerts als Richter bestellt waren, fand im Palaste eines vornehmen Musikfreundes, Rucellai, statt, und wurde nach einer dreistündigen Disputation zu Ungunsten Vicentino's entschieden, was diesen jedoch nicht hinderte, bald danach (1555) in einer Schrift *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* seine Grundsätze noch energischer als zuvor zu vertheidigen, nun mit um so grösserem Erfolg, als er inzwischen auch ein Instrument hatte anfertigen lassen, von ihm *Arcicembalo* genannt, welches nach Art des S. 75 erwähnten, vermittelst verschiedener Tastaturen neben den diatonischen noch die chromatischen und enharmonischen Intervalle zur Darstellung brachte.

Hatten diese und ähnliche Untersuchungen auch keine unmittelbare Wirkung auf eine Neugestaltung der Tonkunst, so boten sie doch der allgemeinen Sehnsucht nach einer solchen reichliche Nahrung und dürfen in diesem Sinne wenigstens eine kunsthistorische Bedeutung beanspruchen. Der erwähnte Wettkampf namentlich zeugt, wie E. Schelle bemerkt,[1]) von dem hohen und ungetheilten Interesse, mit welchem sich die unter dem Einfluss der Renaissancebildung stehende Gesellschaft an Kunst- und wissenschaftlichen Fragen betheiligte; „heutigen Tages würde die vornehme Welt und die Mehrzahl der Musiker derartigen Disputationen scheu aus dem Wege gehen, damals drängte man sich dazu, Laien wie Fachleute, Damen

---

Morley veröffentlichten Sammlung von Madrigalen. Bekanntlich hat auch Shakespeare es sich nicht nehmen lassen, seiner Herrscherin gelegentlich in der erwähnten Weise zu huldigen, z. B. in seinem „Sommernachtstraum" (Act 2, Scene 2), wo Oberon erzählt, er habe Cupido fliegen sehen:

„In voller Wehr, er zielt' auf eine holde
Vestal', im Westen thronend, scharfen Blicks
Und schnellte rasch den Liebespfeil vom Bogen,
Als sollt' er hunderttausend Herzen spalten;
Allein ich sah das feurige Geschoss
Im keuschen Strahl des feuchten Monds verlöschen.
Die königliche Priesterin ging weiter,
In sittsamer Betrachtung, liebefrei."

[1]) „Die Sixtinische Capelle" S. 230.

wie Herren, als sei es eine Ehrensache; man suchte darin Belehrung, fand daran Vergnügen.“ Gleiche Theilnahme erweckte die Auffindung der ersten Fragmente antiker Musik, dreier Hymnen an Kalliope, Apollo und Nemesis, mit Texten der im zweiten nachchristlichen Jahrhundert lebenden Dichter Dionysius und Mesomedes, welche Vincenzo Galilei, der Vater des Astronomen Galileo Galilei, aus dem Staube der Bibliothek des Cardinals S. Angiolo zu Rom ans Licht zu bringen das Glück hatte, ohne jedoch ihre Entzifferung und damit ihre Verwerthung im Sinne der Alterthumsfreunde bewirken zu können.[1]) Bald darauf aber sollte derselbe Gelehrte auch auf dem Wege der Praxis den ersten entscheidenden Schritt zu dem ersehnten Ziele thun, und der Tonkunst Gebiete eröffnen, welche den, nach wie vor ausschliesslich an der Entwickelung der Polyphonie arbeitenden Fachmännern verborgen geblieben waren.

Es war um das Jahr 1580, wo sich zu Florenz im Hause des Giovanni Bardi, Grafen von Vernio, eine Anzahl wissenschaftlich und künstlerisch gebildeter Männer aus den höheren Gesellschaftskreisen vereinigten, um in regelmässigen Zusammenkünften ihre Gedanken über Probleme schöngeistigen Inhalts auszutauschen. In erster Reihe galten die Verhandlungen der *Camerata* (Kameradschaft), wie dieser Verein sich nannte, der Wiederbelebung der Antike und namentlich beschäftigte man sich mit der Frage, durch welche Mittel die von den Schriftstellern des Alterthums so hoch gepriesene Wirkung der antiken Tonkunst erreicht worden sei. Dass die mehrstimmige Musik, selbst auf der höchsten Stufe der Vollkommenheit, zur Darstellung lebhafter individueller Empfindungen unzulänglich sei, dies war den Mitgliedern der Gesellschaft nicht mehr zweifelhaft, und auch dem, im Vergleich zur Kirchenmusik ausdrucksreichen Madrigal konnte man die dazu nöthigen Eigenschaften nicht zugestehen. Es musste eben etwas von der Kunstmusik, wie sie sich bis dahin entwickelt hatte, völlig Verschiedenes gefunden werden, und dies gelang dem V. Galilei, indem er es unternahm, zum ersten Mal Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung eines oder mehrerer Instrumente zu setzen. Diese Gesänge, deren Texte er den Klageliedern des Propheten Jeremias und der göttlichen Komödie des Dante (der Episode des mit seinen Kindern im Hungerthurm schmachtenden Grafen Ugolino) entnommen hatte, erregten, von ihm selber mit hinreissendem Ausdruck

[1]) Wie schon S. 53 erwähnt wurde, hat zuerst Burette jene von Galilei aufgefundenen und in seinem *Dialogo della musica antica e moderna* (Florenz 1581) veröffentlichten Fragmente entziffert und in moderne Notenschrift übertragen. (S. dessen *Dissertation sur la mélopée de l'ancienne musique* im 5. Band der *Mémoires de littérature.)* Noch erschöpfender behandelte diesen Gegenstand Friedrich Bellermann in seiner Schrift „Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes, Text und Musik“ (Berlin 1840) derart, dass jeglicher Zweifel hinsichtlich der Bedeutung der antiken Notenzeichen nunmehr beseitigt ist.

vorgetragen, die höchste Bewunderung der Camerata, und man war einstimmig der Meinung, dass die Lösung des Problems nun gelungen, dass die Tonkunst der Alten aus ihrem langen Schlafe wieder auferstanden sei. In der That war das Verdienst Galilei's kein geringes zu einer Zeit, wo die Polyphonie so ausschliesslich herrschte, dass selbst die Reden einzelner Personen stets nur mehrstimmig gesungen wurden; und wenn auch seine Entdeckung einigermassen an das Ei des Columbus erinnert, so ist ihre kunstgeschichtliche Bedeutung doch unverkennbar. Von der Beschaffenheit seiner Gesänge können wir, da sie uns leider nicht erhalten sind, nur aus den durch sie angeregten Arbeiten seiner Nachfolger eine Vorstellung gewinnen, und darnach als ihre wesentliche Eigenschaft eine, der Melodie und dem Rhythmus der ausdrucksvollen Rede entsprechende Tongestaltung bezeichnen.

Es lag nahe genug, dass dies Princip, welches ohne Frage auch der antiken Vocalmusik zu Grunde gelegen hat, nicht allein von den gelehrten Alterthumsfreunden als ihren musikalisch-reformatorischen Absichten entsprechend anerkannt wurde, sondern auch bei einer, zunächst allerdings nur kleinen Anzahl von Fachmusikern begeisterte Aufnahme fand. Unter diesen wussten namentlich die der Camerata angehörigen Sänger Giulio Caccini und Jacopo Peri die von Galilei gegebene Anregung trefflich zu benutzen, und unter ihren Händen fand die soeben in's Leben getretene Kunst des Einzelgesanges oder der Monodie so liebevolle Pflege, dass sie bald als ein tonkünstlerischer Faktor von höchster Wichtigkeit allgemein anerkannt war. Caccini, wie sein im Anfang des Jahrhunderts wirkender Namensvetter, der Maler Giulio Pippi, nach seiner Geburtsstadt Rom auch Giulio Romano genannt, ist in seiner warmen, gelegentlich sogar das richtige Maass überschreitenden Begeisterung für das Neue ein echter Typus dessen, was man in unsern Tagen mit dem Spottnamen „Zukunftsmusiker" bezeichnet hat. Wie entschieden er mit der älteren Praxis gebrochen hatte, zeigt sich u. A. in seiner Aeusserung, er sei durch die gelehrten Gespräche der Camerata in seiner Kunst mehr gefördert worden als durch dreissigjähriges Studium des Contrapunktes, den er bei dieser Gelegenheit unverholen als eine Zerfleischung *(laceramento)* der Poesie bezeichnete. Das künstlerische Ergebniss dieser Anschauungen finden wir in der 1600 von ihm unter dem Titel *Le nuove musiche* in Florenz veröffentlichten Sammlung von Gesängen, enthaltend fünfzehn Madrigale nebst dreizehn Arien und zwei Chören aus seinem älteren Festspiel *Il rapimento di Cefalo*, eingeleitet durch eine kurze aber inhaltreiche Gesanglehre, die älteste auf uns gekommene Kunstgesangschule. Wie Caccini in diesem Werke bestrebt ist, die Monodie des Galilei nach der Seite des Melodiösen, Cantabeln auszubilden, so hat sein College Peri das Verdienst, ihren deklamatorischen Charakter, das ihr innewohnende dramatische

Element zu voller Geltung gebracht zu haben. Hierbei fand er einen willigen und einsichtsvollen Gehilfen in dem Dichter Ottaviano Rinuccini, ebenfalls Mitglied der im Hause des Bardi, und nach dessen 1594 erfolgten Berufung als päpstlicher *Maestro di camera* nach Rom, im Hause eines nicht weniger kunstverständigen Florentiner Edelmanns, des Jacopo Corsi versammelten musikalisch-philosophischen Gesellschaft. Schon im genannten Jahre wagten sich Peri und Rinuccini mit einer Arbeit hervor, dem Musikdrama „Dafne", in welcher, wie der Componist selbst später äusserte, die Musik von ihm in anderer Weise behandelt war, als bei allen seinen Vorgängern; und in der That trat hier ein völlig neuer Stil in's Leben, eine in Melodie und Rhythmus der ausdrucksvollen Rede getreu folgende Singweise: das Recitativ, zu jener Zeit *stile rappresentativo* oder auch *stile parlante* genannt. Mit der Erfindung dieses Stils durfte man die auf Erneuerung des antiken Musikdrama zielenden Bestrebungen als abgeschlossen betrachten, denn nunmehr waren die zur musikalischen Darstellung der verschiedenen Seelenzustände nöthigen Mittel vollständig beisammen: der polyphone Gesang diente zur Aeusserung der, eine Gesammtheit bewegenden Empfindungen, während die Gefühle des Einzelnen, sofern sie im Gemüthe Bestand gewonnen hatten, im Cantabile, später in der Arie, sofern sie dagegen nur vorübergehend angedeutet werden sollten, im Recitativ zum Ausdruck gelangten. Auch musste von nun an der Standpunkt der bis dahin auf dramatischem Gebiete thätig gewesenen Componisten mit Recht als überwunden gelten, selbst wo es sich um Meister handelte wie Luca Marenzio, der schon 1585 die Musik zu einem Festspiel *(intermedio)* des Rinuccini *Il combattimento d'Apolline col serpente* veröffentlicht hatte, wie Emilio del Cavaliere, der Componist zweier 1590 aufgeführter Dramen *Il satiro* und *La disperazione di Fileno*; denn der eine wie der andere hatten sich damit begnügt, das mehrstimmige Madrigal nach älterer Weise neben dem Drama hergehen zu lassen, ohne die Widersinnigkeit zu empfinden, welche darin lag, die Reden einer einzelnen Person von mehreren Stimmen vortragen zu lassen.[1])

[1]) Ein wahrhaft monströses Beispiel dieses Verfahrens bietet eine musikalische Komödie *(comedia harmonica)* des als Tonsetzer höchst achtungswerthen Orazio Vecchi, der „Amfiparnaso", zuerst aufgeführt in Modena 1594 und drei Jahre später in Venedig bei Gardane im Druck erschienen. Hier wird die Klage des Liebhabers, welcher, durch Eifersucht zur Verzweiflung getrieben, sich von einem Felsen hinabstürzen will, vermittelst eines, auf die fünf Stimmen *Basso, Tenore, Quinto, Alto, Canto* vertheilten Chores ausgedrückt. Ebenso bewegt sich die Musik während eines Streites zwischen dem Doctor Pantalon und seinem gefrässigen Diener Pedrolino im regelrechten contrapunktischen Ensemble. Auf die Frage des Tenors „Pedrolino, wo bist du?" antwortet der Quinto „Herr, ich kann nicht kommen, weil ich in der Küche zu thun habe." Darauf singen Sopran (Canto), Alt und Tenor die Worte „du Dieb, du Hund, was machst du dort in der Küche?" und Sopran, Quinto und Basso erwidern „ich fülle mir den

Nach dem Erscheinen von Peri's Musik zur „Dafne" bedurfte es nur noch einer äusseren Veranlassung, um die moderne Oper, von ihren Erfindern *Dramma* oder *Tragedia per musica* genannt, aus dem beschränkten Kreise der Alterthumsfreunde in die grosse Welt einzuführen, und diese bot sich fünf Jahre später, 6. October 1600, bei den Vermählungsfeierlichkeiten, durch welche die Stadt Florenz die Hochzeit Heinrich's IV. von Frankreich mit Maria von Medici verherrlichte. Sowohl Peri wie Caccini hatten zu dieser Veranlassung ein neues Drama von Rinuccini in Musik gesetzt, die „Euridice", und der Composition des ersteren wurde die Ehre zu Theil, am genannten Tage zur Aufführung zu gelangen. Peri selbst sang die Rolle des Orpheus und wusste namentlich durch den, der Scene in der Unterwelt vorangehenden Monolog die Zuhörer zu Thränen zu rühren. Caccini, der bei dieser Vorstellung den Chor dirigirte, und wie es scheint dem Collegen gern den Vorzug gegönnt hat, sollte indessen bei einem für die Geschichte der dramatischen Musik so wichtigen Moment ebenfalls ehrenvollen Antheil haben: drei Tage nach der „Euridice" gelangte, in Gegenwart der hohen Herrschaften und von gleichem Beifall aufgenommen wie die Arbeit Peri's, seine Musik zu dem Drama *Il ratto di Cefalo* von dem Genueser Dichter Chiabrera zur Aufführung, und damit war auch äusserlich die Gleichberechtigung beider Künstler als Schöpfer des neuen dramatischen Stils dargethan. Die Einfachheit der ihren Musikdramen zu Grunde liegenden Dichtungen, harmlose Schäferspiele auf mythologischer Basis, so wie die nicht minder einfache, ja dürftig zu nennende Musik mit denkbar bescheidenster Verwendung der Kunstmittel [1])

Bauch" (Tenor allein), „mit gewissen Vögeln, welche den ganzen Tag singen" — hier fallen sämmtliche Stimmen mit dem Vogelgeschrei „Pipiripi, Cucurucu" ein. Man begreift kaum, wie künstlerische Ausgeburten solcher Art Beifall finden und überhaupt entstehen konnten in einer Zeit, wo die neuen Kunstanschauungen bereits so festen Boden gewonnen hatten, wie bei den Florentiner Fortschritts-, streng genommen Rückschrittsmännern, und man bewundert die Zähigkeit, mit welcher sich das Mittelalter weit über die geschichtliche Grenze desselben hinaus gerade auf musikalischem Gebiete zu behaupten wusste. Vollends unbegreiflich aber ist es, wie ein Geschichtschreiber von der Bedeutung Muratori's die musikalisch-dramatischen Versuche Vecchi's mit denen eines Rinuccini und Peri in Verbindung bringen, und bezüglich des ersteren behaupten konnte, seine Erfindung werde ihn unsterblich machen, eine Ansicht, mit welcher er übrigens keineswegs allein stand, denn auf dem, zwei Jahre nach dem Tode des Künstlers ihm in Modena errichteten Monument findet sich der Passus *Armoniam primus comicae facultati conjunxisset, totum terrarum obem in sui admirationem traxit,* und auf seiner, im *Teatro communale* daselbst aufgestellten Büste liest man die Inschrift: *Orazio Vecchi dividi col Rinuccini la gloria d'inventare l'opera in musica.*

[1]) In der neuerdings von Guidi in Florenz veröffentlichten Partitur der „Euridice" ist der instrumentale Theil nur durch einen bezifferten Bass angedeutet, welcher die zur Begleitung nöthigen Akkorde bestimmt. Aus der Vorrede ist ersichtlich, dass diese Begleitung von vier, hinter den Coulissen postirten Instrumenten ausgeführt wurde: „Signor Jacopo Corsi sass am Clavier, Don

dürfen uns nicht veranlassen, den Werth ihrer künstlerischen That zu unterschätzen. Vielmehr müssen wir dem feinen Kunstgefühl, mit welchem sie und ihre Genossen der Camerata die spärlichen Andeutungen der Alten künstlerisch zu verwerthen gewusst, unsere aufrichtige Bewunderung zollen. „Die italienischen Akademiker" sagt Chrysander (G. F. Händel. I. S. 154) „waren keine Thoren, dass sie auch an der Vervollkommnung der Tonkunst so unablässig mit griechischen Quellen arbeiteten. Dinge, die in jedem andern Lande von vornherein unmöglich gewesen oder bald lächerlich geworden wären, vermochten sie mit Grazie und mit Erfolg durchzuführen, so vollständig und so sicher hatten sie sich in das Gewerk der Alten, in die Formen vollendet schöner Kunst eingelebt. . . . Wir wissen, dass ihre Voraussetzungen, soweit sie das Einzelne betrafen, durchaus unbeweisbar waren, da man unter der griechischen Bühnenmusik nichts finden wird, was der in ihrer Nachbildung entstandenen italienischen zum Muster dienen könnte;[1]) und Widersprüche solcher Art, ob klar erkannt oder nicht, würden besonders einen germanischen Geist mit lastender Schwere niedergehalten und zu jeder zuversichtlichen That unfähig gemacht haben: während die Florenzer Akademie auf den Wolken ihrer Einbildung wie auf einer gebahnten Strasse wandelnd erreichte, was sie sich vorgesetzt hatte. . . . . Die Italiener blickten in das Alterthum als Künstler, nicht als ruhige Forscher; und woran ein Historiker wohl zuletzt gedacht haben würde, das war ihnen das Nächstliegende, das Einzige, was Werth für sie hatte. Sie hingen an der Ueberzeugung, so müsse die Kunst von der Bühne zum Volke wirken, wie es bei den Griechen war. Diese unleugbare, aber von ihnen zuerst und allein erkannte Wahrheit wussten sie mit einem Eifer und einem so richtigen Takt auszulegen, dass trotz aller antiquarischen Irrthümer das Rechte gedeihen konnte."

Grazia Montalvo spielte den Chitarrone, Messer Giovanni Battista *del Violino* eine *Lira grande*, Messer Giovanni Lapi einen *Liuto grosso* (grosse Laute oder Theorbe). Demnach bestand Peri's Orchester ausschliesslich aus Saiteninstrumenten; dieselben wechselten sich in der Begleitung der Einzelgesänge und Dialoge wahrscheinlicherweise ab, und vereinigten sich nur zu den Zwischenspielen und um die Chöre zu verstärken. An einer einzigen Stelle der Partitur erscheint ein Blasinstrument: die vom Schäfer Tirsi gesungenen Sapphischen Strophen sind durch ein Ritornell für den *Triflauto* (gerade Flöte mit drei Röhren) eingeführt und abgeschlossen. (Vgl. Gevaert *Les Gloires d'Italie. Avant-propos* S. 16.)

[1]) In so apodiktischer Weise wie hier darf wohl die Möglichkeit nicht in Abrede gestellt werden, dass sich noch einmal Proben der antiken Tragödienmusik auf den immer zahlreicher zu unsrer Kenntniss gelangenden bronzenen und steinernen Monumenten der altgriechischen Cultur auffinden lassen, deren Entzifferung, seitdem die Arbeiten Fr. Bellermann's jeden Zweifel über die Bedeutung der antiken Musiknotenzeichen gehoben haben, keinerlei Schwierigkeit verursachen würden. Allerdings sind die Hoffnungen auf einen derartigen Fund mit den neuesten, in dieser Hinsicht gänzlich erfolglosen Ausgrabungen von Olympia und Mykenä, auf ein äusserst geringes Maass gesunken.

Die ersten Lebensjahre des musikalischen Drama gingen ohne bemerkenswerthe Fortschritte vorüber; nach den Ueberraschungen des Jahres 1600 schien die künstlerische Welt einer längeren Erholungspause zu bedürfen, bevor man an die innere Vollendung und äussere Ausschmückung des zunächst nur im Rohbau fertigen Werkes denken konnte. Erst im Jahre 1607 tritt die junge Oper in ein weiteres Stadium ihrer Entwickelung, und zwar geht der Impuls diesmal nicht von ihrer Geburtsstadt, sondern von Mantua aus, wo der als Kirchencomponist schon früher berühmte Claudio Monteverde, Kapellmeister des dortigen Herzogs Vincenzo Gonzaga, sich nach dem Vorgange der Florentiner der neuen Richtung mit Begeisterung zugewandt hatte. Schon die erste, im genannten Jahre am herzoglichen Hofe aufgeführte dramatische Arbeit des Künstlers, die Composition des Rinuccini'schen „Orfeo" (hier *Favola in musica* genannt) überragte an musikalischer Bedeutung die Versuche seiner Vorgänger um ein Erhebliches und stellte sich durch den verhältnissmässigen Reichthum der zur Verwendung gelangten Kunstmittel zu der dort angestrebten antiken Einfachheit bereits merklich in Widerspruch. In voller Deutlichkeit aber zeigt sich Monteverde's reformatorische Tendenz im folgenden Jahre, wo wiederum eine Hoffestlichkeit, diesmal die Vermählung einer Tochter des Herzogs von Mantua mit einem Prinzen von Savoyen, den äusseren Anlass zu musikalisch dramatischen Vorstellungen gab. Die Feierlichkeiten wurden eröffnet durch das Werk eines Florentiner Tonsetzers, Marco da Gagliano, eine neue Composition der „Dafne" des Rinuccini, welche zwar reichen Beifall fand, einen Fortschritt jedoch nicht bezeichnet, da sie den von Peri und Caccini aufgestellten Mustern nachgebildet ist und diese an künstlerischem Werth nicht einmal erreicht. Von dem guten Willen des Componisten, etwas Ausserordentliches zu schaffen, giebt nur die seiner Musik vorangestellte Vorrede einen Beweis, die mit ihren eingehenden Vorschriften für die Scenirung und Belebung der Action den intelligenten Künstler verräth, und als beachtenswerther Beitrag zu der Dramaturgie jener Zeit gelten darf.

Die musikalische Verwirklichung der dort ausgesprochenen Absichten war der zweiten Festoper vorbehalten, der von Rinuccini (welcher zu diesem Zweck eigens nach Mantua eingeladen war) gedichteten und von Monteverde in Musik gesetzten „Arianna". Mit diesem, vier Tage nach der „Dafne" des Gagliani[1]) (28. Mai 1608) aufgeführten Musikdrama fühlen wir uns mit einem

[1]) Von der Musik der Gagliani'schen „Dafne" mag allenfalls ein von Ambros (IV. S. 290) mitgetheiltes Gebet der Hirten die günstige Meinung dieses Autors über den Künstler rechtfertigen: „Der würdige Ausdruck dieses Gebetes, die einfach schöne Wirkung des antwortenden vollen Chors ist für jene Frühzeiten bemerkenswerth . . . . Im Ganzen kann man von Gagliani's „Dafne" sagen, dass ihr zwar die Schwere der ersten Versuche noch recht fühlbar in den Gliedern liegt, trotzdem aber die Bewegung zuweilen merkwürdig frei wird."

Schlage in eine neue Kunstepoche versetzt. Denn hier gelangt zum ersten Mal neben dem Dramatiker der Tonkünstler zu seinem vollen, nicht mehr durch antiquarische Rücksichten verkümmerten Recht. „Die Vorstellung fand," wie ein zeitgenössischer Chronist berichtet[1]) „in Gegenwart vieler fürstlicher Personen, Gesandten sowie einer unzählbaren Menge fremder Herrschaften statt; und obwohl das Theater mehr als sechstausend Plätze enthielt, und der Herzog die Edelleute seines Hauses und der Stadt Mantua von dieser Vorstellung ausgeschlossen hatte, so war er doch mehrfach genöthigt, persönlich einzuschreiten, um im Gedränge der Gäste die Ordnung aufrecht zu erhalten. Die Musik war von Claudio Monteverde, der sich bei dieser Gelegenheit selbst übertraf. Zu den Singstimmen gesellten sich die Klänge der hinter der Scene postirten Instrumente, deren Wirkung mit jeder Veränderung in der Musik wechselte. Die Darstellung von Seiten vortrefflicher und geübter Sänger und Sängerinnen war bewunderungswürdig; namentlich wurde die Klage der auf dem Felsen verlassenen Ariadne mit so viel Ausdruck und Leidenschaft vorgetragen, dass kein Zuhörer ungerührt, keine Zuhörerin trockenen Auges blieb." Leider ist dies die einzige zu unserer Kenntniss gelangte Nummer des Werkes,[2]) und auch sie vermag uns von der der „Arianna" nachgerühmten Wirkung nur einen schwachen Begriff zu geben. Dagegen ist erfreulicherweise die Partitur des „Orfeo" vollständig erhalten, und diese gewährt hinreichenden Aufschluss über das System des Componisten und die Mittel, deren er sich zur Erreichung seines künstlerischen Zieles bediente. Dieselben sind doppelter Art: zunächst verwendet er die Dissonanz mit einer seinen Vorgängern unbekannten Freiheit, um den Gefühlsausdruck zu verschärfen. Er emancipirt die Dissonanz, um mit Ambros (IV. S. 365) zu reden, von ihrer bisherigen strengen Gebundenheit; die Septime, die None lässt er frei eintreten, ja beide zugleich als Doppeldissonanz verbunden; er begreift, der Erste, die grosse und eigenthümliche Wirkung dreier auf einen Grundton aufgebauter kleiner Terzen, d. i. des verminderten Septimenakkords. Die heilige Priesterjungfrau-Musik muste noch bei Palestrina züchtig, ernst, einfach einhergehen, die Dissonanz durfte hier nur eine gemässigte, streng geregelte Anwendung finden; jetzt aber sollte die Musik die Sprache des Affektes, die Sprache der Leidenschaft sprechen, sie sollte es lernen „sich in die Welt zu wagen, der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen, mit Stürmen sich herumzuschlagen und in des Schiffbruchs Knirschen

---

[1]) *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno 1608 nella città di Mantova etc.* Mantua 1608.

[2]) Sie findet sich u. A. in Gevaert's werthvoller Sammlung *Les gloires d'Italie* (Paris bei Heugel), deren reicher und sorgfältig gewählter Inhalt ein vollständiges Bild der Entwickelung des dramatischen Gesanges von den Zeiten Peri's und Caccini's bis zum Niedergange der italienischen Oper am Ausgange des vorigen Jahrhunderts gewährt.

nicht zu zagen“ — dazu hiess es die Dissonanz von den bisherigen Banden befreien.

Das zweite Mittel Monteverde's, um die Ausdrucksfähigkeit der Musik zu verstärken, ist der erweiterte Gebrauch der Instrumente. Zunächst zeigt sich sein Orchester im Vergleich zu dem des Peri beträchtlich vergrössert: es besteht aus zwei Gravicembali (Clavicembali), die, wie G. B. Doni in seinem vierzig Jahre später erschienenen *Trattato di musica scenica* berichtet, zur Rechten und zur Linken der Bühne aufgestellt waren und die Begleitung der Einzelgesänge (des Recitativ und Arioso) ausführten, wobei sie jedoch in dramatisch bewegteren Scenen von einem *Organo di legno* (Flötenwerk) unter Mitwirkung einzelner oder mehrerer anderer Instrumente abgelöst wurden. Diese letzteren waren zwei *Contrabassi da Viola*, zehn *Viole di brazzo (braccio)*,[1]) eine *Arpa doppia*, zwei *Violini piccioli alla francese*, zwei *Chitarroni*, zwei *Organi di legno*, ein Regal (kleines Orgelwerk von durchdringendem Klange), drei *Bassi da gamba*, vier *Tromboni*, zwei *Cornetti* (Zinken), ein *Flautino* (Flageolet), ein *Clarino* (Diskanttrompete) und drei *Trombe sordine* (gedämpfte Trompeten). Noch wichtiger als die numerische Vergrösserung des Orchesters wurde die Art, wie Monteverde die Instrumente je nach ihrer Individualität zu behandeln wusste, um sie malend und darstellend in die Handlung mit eingreifen, und so zum Verständniss der auf der Bühne erscheinenden Charaktere und Situationen beitragen zu lassen. Besonders die Streichinstrumente nehmen bei ihm einen lebhaften Antheil an den Vorgängen auf der Bühne; in einem, bei Winterfeld („Gabrieli“ III. S. 109) mitgetheilten Fragment der dramatischen Cantate *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (der Kampfscene aus Torquato Tasso's „befreitem Jerusalem“, zum ersten Mal aufgeführt 1624 im Palast Mocenigo zu Venedig) erscheint zuerst das Geigentremolo als Illustration der in den Herzen der Kämpfenden pulsirenden Leidenschaft, eine Neuerung, die anfangs Spott erregte und Widerspruch hervorrief, ebenso wie die dort befindliche Vorschrift *Qui si lascia l'arco e si strappano le corde con duoi ditti*, mit welcher das der späteren Streichmusik unentbehrlich gewordene *Pizzicato* zum ersten Mal auftritt. Wie aber auch ohne Mitwirkung der sichtbaren Handlung das Orchester unter Monteverde's Händen dramatisches Leben gewinnt, zeigt ein Tanzstück aus seiner Musik zu dem wenige Tage nach der *Arianna* am Hofe zu Mantua unter persönlicher Mitwirkung der hohen Herrschaften aufgeführten Ballett „Die Spröden“, *(Il ballo delle ingrate)* eine echte, vom Vocalsatz völlig emancipirte Instrumentalcomposition „ein bewundernswerthes Charakterstück von ganz eigner Färbung, zu welchem sich kaum ein Seitenstück wird finden lassen.“[2])

[1]) Viola wird hier als Gesammtname für die Streichinstrumente gebraucht. (S. S. 93.)

[2]) Ambros IV. 367.

Die unmittelbare Folge der veränderten und höheren Stellung, die Monteverde der Instrumentalmusik errungen hatte, war die Vertiefung der technischen Studien und die Vervollkommnung der Instrumente selbst. Es ist im Verlaufe dieser Uebersicht wiederholt hervorgehoben, in wie geringem Ansehen sie und ihre Vertreter bei den musikalisch Gebildeten standen, wie noch bis zu Johann Gabrieli's Zeit die Orgel, das Clavier und allenfalls die Laute allein Gelegenheit hatten, die den Instrumenten als solchen eigenen Vorzüge vor der menschlichen Stimme, den weiteren Umfang, die grössere Beweglichkeit und Klangfülle geltend zu machen, wogegen die Betheiligung der übrigen Instrumente an der Kunstmusik darauf beschränkt blieb, in mehrstimmigen Chören die Singstimmen zu verdoppeln. Dabei war es völlig gleichgiltig, welche Instrumentengattung zur Verwendung kam, und es blieb dem Dirigenten überlassen, die einzelnen Stimmen je nach ihrer Tonhöhe mit den ihm gerade zur Verfügung stehenden Instrumenten zu besetzen.[1]) In Folge dessen war es üblich geworden, jedes einzelne Instrument in verschiedenen, den Höhenabstufungen der menschlichen Stimme in Bass, Tenor, Alt und Sopran entsprechenden Grössen zu verfertigen, und eine derartige Instrumenten-Familie, welche man Stimmwerk oder Akkord nannte, bildete schon für sich eine stattliche Gruppe, so dass die Zahl der Tonwerkzeuge überhaupt die der heute gebräuchlichen weit übertraf. Besonders zahlreich war die Familie der Streichinstrumente oder Violen,[2]) deren zwei Hauptgattungen, die *Viola da braccio* (Armgeige) und *Viola da gamba* (Kniegeige) in mannigfachen Abarten vorhanden waren, vom grössten Format, dem im Italienischen mit der vergrössernden Endung *one* bezeichneten *Violone* (unserm Contrabass entsprechend) bis zum kleinsten, durch die Diminutivendung *ino* bezeichneten *Violino* (unserer Violine). Eine ähnliche Mannigfaltigkeit zeigten die Blasinstrumente, namentlich die weitverzweigten Familien der Schalmeien

---

[1]) Selbst bei den speciell für Instrumente berechneten Tonstücken verschmähte es der Componist, die zur Ausführung bestimmten Instrumente namhaft zu machen, wie z. B. der Titel der 1586 erschienenen Joh. Gabrieli'schen Sammlung beweist *Sonate a cinque per istromenti*. Sogar noch zur Zeit Seb. Bach's scheint man es mit der Bestimmung der Instrumente nicht genau genommen zu haben; bezüglich des Soloinstrumentes im *Benedictus* der *H moll*-Messe wenigstens bleibt es zweifelhaft, ob Violine oder Flöte gemeint ist, da die autographe Partitur kein bestimmtes Instrument bezeichnet. (Vgl. Spitta „J. S. Bach" II. S. 533.)

[2]) Der Ursprung des Wortes *Viola* ist auf *Fidula* zurückzuführen, wie im Spätlatein (nach dem älteren *Fides*, Saite, Saiteninstrument), die Streichinstrumente genannt wurden. Diese selbst stammen von der keltischen *Crotta*, im Mittelhochdeutsch *Rotte* genannt, welche im Laufe des Mittelalters mit dem von Süden her eindringenden dreisaitigen Rebec der Araber verschmolz. Die älteste Abbildung eines Streichinstrumentes findet sich in einem Manuscript des Klosters St. Blasien im Schwarzwald aus dem 8. Jahrhundert, wo es mit dem Namen Lyra bezeichnet ist.

und der Pommern, der geraden (Block-) Flöten und der Querflöten. Dieser Reichthum an Instrumenten, von der der Baseler Priester Sebastian Virdung in seiner 1511 erschienenen *Musica getutscht* (verdeutscht) mit Bewunderung spricht und der im folgenden Jahrhundert, nach Michael Prätorius' 1615—1619 erschienenem *Syntagma musicum* zu urtheilen noch unvermindert war, musste eine Beschränkung erfahren, nachdem die der Instrumentalmusik gestellten höheren Aufgaben, die Vervollkommnung der zur Lösung derselben besonders geeigneten Tonwerkzeuge erheischten. Von den Arten der Viola waren es vier, welche sich im Kampfe um's Dasein behaupteten, ein vollständiges Stimmwerk: Bass- und Tenor-Viola retteten sich als Contrabass und Violoncell, Alt- und Diskant-Viola als Bratsche und Violine (erstere auch mit ihrem Namen das Geschlecht der Violen *da braccio* vertretend) in das moderne Orchester hinüber. Weniger glücklich waren die Familien der Schalmeien, der Pommern, der Block- und der Querflöten, die nur noch in einem ihrer Mitglieder, der Oboe, dem Fagott, der Clarinette und der Flöte fortlebten, wogegen eine Anzahl anderer, noch in Monteverde's Orchester verwendeten Instrumente nach und nach völlig verschwanden; so der Zink *(Cornetto)*, ein hölzernes, mit schwarzem Leder bezogenes, bei einigen Arten gerades, bei andern krummes Blasinstrument, wegen seines durchdringenden Klanges bei Thürmern und Stadtpfeifern sowie in der Militärmusik noch bis Ende des 17. Jahrhunderts in Gebrauch geblieben; ferner die verschiedenen Arten der Laute, von denen die grösste, die Theorbe *(Chitarrone)* als Instrument zur Begleitung des Einzel- und Chorgesanges besonders beliebt war; endlich auch die kleinen Orgeln, das Regal und Positiv, ersteres ohne Flötenstimmen, daher von durchdringendem Klange, letzteres, auch *Organo di legno* genannt, mit einigen Flötenstimmen, beide mit Blasebälgen versehen, die der Spieler selbst mit den Füssen in Bewegung setzen konnte, und bei ihrem geringen Umfang meistens tragbar, weshalb sie auch *Organo portativo* (Portativ) genannt wurden.

Nicht minder bemerkenswerth sind die Veränderungen, denen das Clavier im Laufe der Jahrhunderte unterworfen gewesen ist. Dies Instrument, dessen, zur Zeit Monteverde's ebenfalls zahlreiche Abarten bis auf eine einzige, den modernen Flügel, verschwunden sind, nimmt seinen Ausgang von zweien, schon dem Alterthum bekannten Instrumenten, dem Monochord und dem Psalterium. Das erste Instrument, ein Schallkasten, über welchen, wie auch der Name anzeigt, eine einzige Saite gespannt war, diente sowohl den Alten wie im Mittelalter zur Bestimmung der Tonverhältnisse und zum Unterricht in der Intervallenlehre, wobei die Saite vermittelst eines verschiebbaren Steges in die zur Darstellung der Intervalle nöthigen Theile getheilt wurde. Mit der Zeit brachte man, um sich das Verschieben des Steges zu ersparen, an einer der Seiten des Schall-

kastens eine Anzahl von Tasten an, deren am obern Hebel-Ende befindliche Messingstifte sich beim Niederdrücken der Tasten erhoben und die Saite gleichzeitig theilten und erklingen machten, d. h. den grösseren Theil derselben, dessen Klang stark genug ist, um den des kleineren, ebenfalls mitschwingenden Saitentheiles zu unterdrücken. Nach Hinzunahme weiterer Saiten wurde im 12. oder 13. Jahrhundert aus dem Monochord das Clavichord, welches übrigens bis in's 18. Jahrhundert die Erinnerung an seinen Ursprung bewahrte, indem die Zahl seiner Saiten auch bei immer fortschreitender Ausbildung des Instrumentes geringer blieb, als die seiner Töne und der ihnen entspechenden Tasten. Bis 1725, wo Daniel Faber, Organist zu Crailsheim im Anspachischen, das erste Clavichord herstellte, dessen Saitenzahl mit der der Tasten übereinstimmte, diente eine und dieselbe Saite, in geringerer oder weiterer Entfernung vom Stege angeschlagen, zweien Tönen, dem diatonischen und dem nächsthöheren chromatischen Halbton zusammen, wodurch eine gleichzeitige Verwendung der in solchem Verhältniss stehenden Töne unmöglich war.[1])

Die zweite Hauptgattung des Claviers, das Clavicymbel, unterschied sich im Wesentlichen dadurch vom Clavichord, dass es, als ein bundfreies Intrument[2]) für jeden Ton eine Saite hatte, und dass seine Saiten von verschiedener Länge waren, beides im Anschluss an das Psalterium, dessen dreieckige Form die ungleiche Länge der Saiten mit sich brachte, wie auch die Zahl derselben mit der der Töne übereinstimmen musste, weil sie nicht, wie beim Monochord durch Messingstifte an verschiedenen Stellen angeschlagen, sondern mit einem, dem antiken Plektrum ähnlichen Stäbchen gerissen wurden. Zwei weitere Eigenthümlichkeiten des Clavicymbels ergaben sich gleichfalls aus seiner Verwandtschaft mit dem Psalterium: die ungleiche Saitenlänge desselben gab Veranlassung, dem bis zum 17. Jahrhundert viereckigen Kasten der Raumersparniss wegen Harfenform zu geben, in Folge dessen das Instrument, wegen seiner Aehnlichkeit mit dem Flügel eines Vogels, Flügel genannt wurde; sodann wurden auch beim Clavicymbel die Saiten nicht angeschlagen, sondern gerissen, und zwar durch Raben-Federkiele, welche am oberen Ende der Taste angebracht waren, woher sein Name Kielflügel und die Bezeichnung *Instrumenta pennata* für die Gesammtheit derartiger Instrumente. Der

[1]) Vgl. A. von Dommer, musikalisches Lexicon S. 170.

[2]) Von den bundfreien Instrumenten unterscheiden sich die gebundenen dadurch, dass sie wie das oben beschriebene, die Streichinstrumente, die Guitarre und ähnliche, eine Saite zur Erzeugung mehrerer Töne benutzen. Unter Bund versteht man die, auf dem Griffbrett der Laute, Guitarre etc. befestigte schmale Leiste von Messing oder Elfenbein, durch welche dem Spieler die Stelle bezeichnet wird, an welcher er die Saite durch Aufsetzen des Fingers zu verkürzen hat, um höhere Töne hervorzubringen. In frühester Zeit begnügte man sich zu diesem Zwecke mit einem an betreffender Stelle um den Hals des Instrumentes gebundenen Stückchen Darmsaite, wodurch sich der Name erklärt.

dadurch bewirkte helle Klang, welchem es auch nicht an Fülle mangelte, nachdem das Clavicymbel mehrchörig geworden war, d. h. zwei und mehr Saiten für einen Ton erhalten hatte, machte es auch zur Mitwirkung im Orchester geeignet, und noch bis weit in's 18. Jahrhundert blieb es unter den Händen des Dirigenten eine schätzbare Stütze für grössere Instrumental- und Vocalmassen.[1]) Das neben diesen beiden Claviergattungen häufig genannte *Claviciterium* kann nur als eine Abart des Clavicymbel gelten, da es sich, wie das heutige Pianino vom Flügel, lediglich durch die aufrechte Stellung von ihm unterschied. Völlig identisch mit dem Clavicymbel sind das italienische *Cembalo*, das französische *Clavecin* und das englische *Harpsichord* mit ihren Verkleinerungen *Spinetto*, *Epinette* und *Virginal*, und auch das, unter den Instrumenten des Monteverde'schen Orchesters angeführte *Gravicembalo* unterscheidet sich von ihm nur durch den Namen.

Erst dem 18. Jahrhundert war es vorbehalten, aus der, mit der Ausbildung der dramatischen Kunst Hand in Hand gehenden Vervollkommnung der Instrumente die letzten Consequenzen zu ziehen, jene Epoche des Virtuosenthums zu eröffnen, welche in der völligen Selbständigkeit der Instrumentalmusik gipfelte. Vor der Hand durfte diese sich mit dem erweiterten Wirkungskreis begnügen, welchen sie als Genossin des musikalischen Drama gefunden, besonders nachdem dieses, in Folge der Berufung Monteverde's nach Venedig als Capellmeister der Marcuskirche (1613) wiederum in eine neue hoffnungsreiche Phase seiner Entwickelung getreten war. Denselben Umständen, welche bei der eigenartigen Gestaltung der venezianischen Kirchenmusik zur Zeit Willaert's mitgewirkt hatten, ist es zuzuschreiben, dass auch die Oper hier wirksamere Förderung finden konnte als in den übrigen Städten Italiens, dass selbst Florenz und Mantua ihr Anciennitätsrecht auf die Pflege der neuen Kunstgattung aufgeben und schon nach wenigen Jahren hinter der ebenso kunstsinnigen wie opulenten Dogenstadt zurücktreten mussten. Wesentlich trug die republikanische Staatsverfassung dazu bei, die weiteren Kreise der Bevölkerung an den Bestrebungen der Künstler theilnehmen zu lassen, denen so ein ungleich grösseres Feld der Bethätigung eröffnet wurde, als ihnen das durch die Etikette beschränkte Treiben eines Fürstenhofes gewähren konnte. An Stelle des letzteren trat in Venedig die Bürgerschaft, aus deren Mitte sich bereits im 16. Jahrhundert eine Gesellschaft gebildet hatte, die *Compagnia della Calza*, welche die Veranstaltung öffentlicher und privater Fest-

[1]) Im Dresdener Orchester befanden sich zu Hasse's Zeit, wie aus Rousseau's *Dictionnaire de musique II. Planche G.* ersichtlich ist, zwei Flügel, einer für den Capellmeister, einer für die Begleitung. Später begnügte man sich mit einem Flügel, dessen Spieler noch einen blos taktirenden Dirigenten über sich hatte; so 1815 bei der Wiener Aufführung von Beethoven's „Christus am Oelberg", wo Umlauf am Flügel sass und Wranitzky das Ganze leitete.

lichkeiten übernahm. Im Auftrage dieser Gesellschaft hatte der berühmteste Architekt Italiens, Palladio, ein Theater nach antikem Muster erbaut, welches 1565 mit einer Tragödie *Antigone* eröffnet, wenige Jahre darauf jedoch durch Feuer zerstört wurde. Demnächst war es die Anwesenheit des Königs von Frankreich, Heinrich's III. (1574), welche den Venezianern zu dramatischen Aufführungen Anlass gab. Von der bei dieser Gelegenheit dargestellten *Tragedia* (ohne weiteren Titel) des Frangipani und der vom früher erwähnten Organisten der Markuskirche Claudio Merulo dazu componirten Musik berichtet der Dichter selbst in der zweiten Auflage seines Werkes, sie sei nach der Weise der Alten recitirt: „Alle Darsteller sangen in den lieblichsten Tönen, bald allein, bald mit Begleitung und im Schlusschor wirkte ein Orchester von so viel verschiedenen Instrumenten, wie man noch nie beisammen gesehen. In der Musik war der antike Charakter weniger gut getroffen, da sie vom Signor Merulo war, dessen Compositionen den Vorbildern des Alterthums nicht so nahe kommen, wie die des Monsignor Gioseffo Zarlino, welcher die zur Begrüssung des Königs bei seiner Ankunft im Bucentauro bestimmte Musik zu leiten übernommen hatte."[1]) Bezüglich der Compositionen der genannten Meister ist jenem Bericht noch hinzuzufügen, dass sie von der wenige Jahre später in Florenz eingeschlagenen Richtung noch keine Spur erkennen liessen, wie auch bei den bis 1605 mit Aufführung einer *Favola* und musikalischen Dialogen gefeierten vierteljährlichen „Dogen-Banketten" die Herrschaft des mehrstimmigen Madrigals noch unerschüttert war.

Monteverde selbst scheint in den ersten Jahren seines venezianischen Aufenthalts sein Interesse für die dramatische Musik zurückgedrängt zu haben, denn mit Ausnahme einer Darstellung seiner früher erwähnten dramatischen Scene *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* ist bis 1637 von einer venezianischen Oper nichts zu merken; von diesem Jahre an aber war man bestrebt, das Versäumte durch verdoppelten Eifer nachzuholen, und es begann ein so reges Leben auf diesem Gebiete, dass Venedig mit Recht als die hohe Schule der Oper während des ganzen 17. Jahrhunderts gelten konnte. Zugleich auch ist das Jahr 1637 für die Geschichte der dramatischen Musik bedeutungsvoll durch die Eröffnung des ersten, dem grossen Publicum zugänglichen Operntheaters, des *Teatro Cassiano*. Der Erfolg dieses, lediglich mit Privatmitteln unternommenen Versuches, mit welchem die Oper zum ersten Mal aus den exclusiven Kreisen der Höfe und der Aristokratie in die grosse Welt hinaustrat, war ein glänzender, wie sich schon aus der Thatsache schliessen lässt, dass im Verlaufe desselben Jahrhunderts nicht weniger als fünfzehn weitere Opernunternehmungen innerhalb Venedigs in's Leben traten.[2])

[1]) Vgl. Galvani *I teatri musicali di Venezia* (Mailand, Ricordi) S. 8.

[2]) Es waren dies nach Galvani a. a. O. S. 14 die folgenden: *SS. Giovanni*

Ob Monteverde unmittelbaren Antheil hat an diesem, für die weiteren Schicksale der Oper entscheidenden Unternehmen, ist nicht bekannt; die Namen der Autoren, welche die Ehre hatten, die Bühne des Cassiano-Theaters einzuweihen — man gab als Eröffnungsoper die *Andromeda* von Ferrari mit Musik von Francesco Manelli — lassen das Gegentheil vermuthen. Selbstverständlich aber konnte er, nachdem einmal das Eis gebrochen war, nicht länger müssiger Zuschauer bleiben, und schon 1639 erscheint er mit seinen Opern *Arianna* und *L'Adone* auf den Theatern *S. Moise* und *S. Giovanni e Paolo*, um bis zu seinem 1643 erfolgten Tode eine Reihe glänzender Triumphe zu feiern. Diesen Erfolgen gegenüber mussten die bittern Vorwürfe, welche ihm als Neuerer von Seiten der tonangebenden Theoretiker seiner Zeit nicht erspart geblieben waren, mehr und mehr verstummen, und wenn u. a. der Bologneser Kritiker Artusi ihm in seinem 1600 erschienenen Buche *L'Artusi, overo delle imperfettioni della moderna musica* den Vorwurf gemacht hatte: „dass er den letzten Zweck der Musik, zu ergötzen, aus den Augen verliere" so war ihm nun durch die Stimme des Volkes bezeugt, dass er ein noch ungleich höheres Ziel erreicht habe, indem er die volle Kraft der Musik, ihre Fähigkeit durch Darstellung der menschlichen Leidenschaften zu rühren und zu ergreifen, entfesselt und offenbar gemacht hatte. Und noch lauter als die Stimme des Volkes sprach für ihn die der Kunstgenossen, welche ohne Ausnahme in seine Fusstapfen traten, voran sein Schüler Francesco Cavalli, der in demselben Jahre wie sein Meister (1639) mit der Oper *Le nozze di Teti e Peleo* im Theater San Cassiano seine Componistenlaufbahn begann, und dessen Ruhm in der Folge die Grenzen Venedigs, ja Italiens überflog, wie die Wahl seiner Oper *Xerxes (Serse*, zum ersten Male aufgeführt 1654 im Theater *S. Giovanni e Paolo)* zur Aufführung bei den Feierlichkeiten der Vermählung Ludwig's XIV. in Paris 1660 hinlänglich beweist. Ausser Cavalli ist von den vielen für die venezianische Oper des 17. Jahrhunderts arbeitenden Componisten noch der Florentiner Marc' Antonio Cesti zu nennen, ein Mönch des Klosters Arezzo, der 1666 mit der Oper *Tito* im Theater *S. Giovanni e Paolo* auftrat,

---

e Paolo (1639), S. Moise (1639), Novissimo (1641), SS. Apostoli (1649), S. Apollinare (1651), S. Salvatore (1661), Ai Saloni (1670), S. Angelo (1677), S. Giovanni Grisostomo (1678), Canal Regio (1679), Alle Zattere (1679), Altieri (1690), Santa Marina (1698), San Fantino (1699), S. Moise in calle lunga (1699). Die auffallende Thatsache des verhältnissmässig späten Erscheinens der Oper in Venedig bei so entschieden ausgesprochener Empfänglichkeit des Publicums für dieselbe, sucht Ambros (IV. S. 359) dadurch zu erklären „dass das musikalische Schauspiel anfangs eine Art Reservatgenusses für die Fürstenhöfe war, in der misstrauischen Republik Venedig aber ein Grosser es nicht wohl wagen durfte, durch ein prunkendes Hoffest dieser Art sich über Seinesgleichen zu erheben und gewissermassen den Souverain zu spielen."

und in der Folge nicht nur die dramatische, sondern auch die inzwischen zur Ausbildung gelangte Kammermusik wesentlich förderte.

* *
*

Die Kirchenmusik, obwohl den soeben geschilderten Umwälzungen auf dem Gebiete der weltlichen Musik principiell fernstehend, da sie ihrem Wesen und ihrer Bestimmung gemäss den Ausdruck subjectiven Empfindens und der menschlichen Leidenschaften ausschliesst, konnte doch von dem Geiste des 16. Jahrhunderts auf die Dauer nicht unberührt bleiben. Die nächste Wirkung desselben, die durch Palestrina veranlasste Reinigung und Veredlung der polyphonen Musik liess allerdings ihre eben genannten wesentlichen Eigenschaften noch unberührt, wie denn überhaupt Palestrina's Reform nicht sowohl den Beginn einer neuen Epoche bezeichnet, als vielmehr die Vollendung und den Abschluss der musikalischen Aufgabe des Mittelalters. Gleichzeitig mit ihm aber gelangt innerhalb der kirchlichen Tonkunst das Bedürfniss nach dramatischer Belebung des Inhaltes, welches sich schon in der Kirchenmusik der Venezianer kund gegeben hatte, zu immer deutlicherem Ausdruck, und ein eigenthümlicher Zufall fügte es, dass Rom, die berufene Hüterin des strengen Stils, doch zur Einführung der dramatischen Musik in die Kirche den ersten Schritt that. Hier war es von Alters her Brauch, dem Volke für die während der Fastenzeit verbotenen Schauspiele eine Art Entschädigung zu bieten, indem von Seiten der Klöster feierliche, durch Rede und Musik belebte Andachtsübungen veranstaltet wurden, welche nach dem Betsaal, in welchem sie stattfanden *Congregazioni del Oratorio* oder auch kurzweg *Oratorio* genannt wurden.[1]) Eine besondere Anziehungskraft übten diese

[1]) Es kann nicht zweifelhaft sein, dass die in der Folge als *Oratorium* zur Ausbildung gelangte Kunstgattung ihren Namen von jenen Congregazionen erhalten hat, indem man die Benennung des Locales auf die Andachtübungen selbst übertrug. Zwar verweist E. Schelle („Neue Zeitschrift für Musik", Jahrg. 1864. S. 79) diese Ableitung des Ausdrucks *Oratorium* „in das Bereich der bodenlosen Sagen"; „Wer je das Oratorio des Klosters S. Maria in Vallicella gesehen hat" sagt er im Hinblick auf die dort stattgefundene, später noch zu erwähnende Aufführung des Cavaliere'schen geistlichen Musikdrama *L'Anima ed il corpo* „dem muss schon die Räumlichkeit als solche die Unmöglichkeit derartiger Aufführungen an Ort und Stelle vor die Augen bringen. Dazu erwähnen weder die Acten der Congregazion noch die weitschichtige und bis in's kleinste Detail gehende Biographie des hlg. Neri, in dem dortigen Archive befindlich, auch nur das geringste, welches zu dieser Annahme berechtigte; vielmehr geht aus ihnen hervor, dass jene Vorstellungen, wie noch heutigen Tages, in einem Saale des dritten Stockwerkes vor sich gingen. Zum Ueberfluss ist noch darauf aufmerksam zu machen, dass der Name *Oratorio* für eine Compositionsgattung nie in der italienischen Sprache gebräuchlich gewesen ist. Man wird sich daher die Mühe nehmen müssen, diesen Ausdruck auf andre Weise abzuleiten." Dagegen ist zu erwidern, dass wenn die beschränkte Räumlichkeit im genannten Kloster es nothwendig

Congregazionen auf die Bevölkerung von Rom aus, als der Priester Filippo Neri, der „humoristische Heilige", wie ihn Goethe in seiner Schilderung (Italienische Reise II. S. 180) nennt, der unerschrockene Wecker religiöser Gesinnung und Bethätigung, welcher in seinem Ueberzeugungseifer selbst dem Papst entgegenzutreten sich nicht scheute, die zahlreiche um ihn geschaarte Gemeinde anfangs in seinem Kloster San Girolamo, später (von 1575 an) in dem ihm vom Papste Gregor XIII. angewiesenen Kloster *Santa Maria in Vallicella* (unweit der *Piazza Navona*) zu dem gedachten Zwecke versammelte und die Leitung des musikalischen Theiles der Andachtübungen dem päpstlichen Capellmeister Giovanni Animuccia übertrug. Die von diesem für die Betversammlungen des Neri componirten Gesänge, welche 1565 und 1570 unter dem Titel *Laudi spirituali* veröffentlicht wurden, zeigen insofern einen dramatischen Charakter, als hier gelegentlich eine oder mehrere Solostimmen zu einem vierstimmigen Chor in beziehungreiche Wechselwirkung treten, und stehen namentlich auch dadurch zu dem späteren Oratorium in einem verwandtschaftlichen Verhältniss, dass sie die Ereignisse der biblischen Geschichte, erläutert durch darauf bezügliche lyrische Gesänge, ohne Hinzunahme der sichtbaren Handlung, lediglich mit musikalischen Mitteln dem Hörer vorführen.

Bevor sich aus diesen Versuchen eine selbständige Kunstgattung herausbilden konnte, musste freilich die dramatische Musik noch eine Reihe von Lehrjahren durchmachen, und auch Palestrina, der nach dem Tode des Animuccia den musikalischen Theil der Neri'schen Congregationen leitete, war als gewissenhafter Bewahrer der niederländischen Traditionen weit entfernt, die auf dem Gebiete der weltlichen Musik um diese Zeit bereits gährenden modernen Ideen im Dienste der kirchlichen Tonkunst praktisch zu verwerthen. Erst das Jahr 1600 sollte, wie für die weltliche so auch für die geistliche Musik, eine wesentliche Umwandlung bewirken: in diesem Jahre erschien zu Rom auf einer Bühne im Oratorio des Klosters Santa Maria in Vallicella zum ersten Mal ein geistliches Musikdrama in dem von Peri erfundenen *Stile recitativo*, die *Rappresentazione dell' anima e dal corpo* von Emilio del Cavaliere (geb. zu Rom um 1650), dem Musikintendanten des Grossherzogs von Toscana und Mitglied der Florentiner Camerata. Die Wirkung dieser Arbeit, deren Aufführung übrigens der Componist

machte, die Andachtübungen bei ausserordentlichen Gelegenheiten, wie die in Rede stehende Aufführung, in ein grösseres Local zu verlegen, dies doch nicht als Beweis gelten kann, dass die klösterlichen Betsäle unter normalen Verhältnissen nicht für den genannten Zweck genügt hätten; was aber das Nichtvorkommen des Ausdrucks in der italienischen Literatur betrifft, so liegt die Erklärung nahe, dass die Uebertragung des Wortes vom Betsaal auf die Vorgänge in demselben jedenfalls nur in familiärer Sprache stattfand und von den Schriftstellern, namentlich in officiellen Schriftstücken, grundsätzlich vermieden wurde.

nicht mehr erlebt hat (er starb kurz vor Beginn des neuen Jahrhunderts), war selbstverständlich eine weit grössere, als die seiner früher erwähnten, im Madrigalstil gehaltenen weltlichen Musikdramen, und wenn auch die Musik der *Rappresentazione* der gleichzeitig entstandenen des Peri an innerem Werth bedeutend nachsteht,[1]) so muss Cavaliere nichtsdestoweniger als eine epochemachende Erscheinung gelten, denn das genannte Werk bezeichnet die Trennung der dramatischen Musik in ihre beiden Hauptströmungen: während die Oper von nun an ihren Weg vorwiegend an der Hand der profanen Dichtung verfolgt, und ihren Zweck mit Aufwendung aller zu Gebote stehenden, auf Ohr und Auge wirkenden Kunstmittel zu erreichen strebt, nähert sich das geistliche Musikdrama mehr und mehr dem idealeren Ziele, durch die Macht des Tones und des Wortes allein auf das Gemüth des Hörers zu wirken. Und wenn auch noch über ein Jahrhundert vergehen sollte, bevor man auf die Mithilfe äusserer, sichtlicher Zuthaten principiell und für immer verzichtete, so war es doch durch die Natur der Sache und namentlich auch durch den, nach Cavaliere's Zeit mit wachsender Vorliebe der biblischen Geschichte entnommenen Stoff des Oratoriums bedingt, dass die Bestrebungen der in seinem Dienste wirkenden Dichter und Componisten sich immer entschiedener auf seine Loslösung von der bühnenmässigen Darstellung richteten.

Der von der Dichterin Laura Guidiccioni verfasste Text der Cavaliere'schen *Rappresentazione* war schon durch seinen rein allegorischen Charakter nicht weniger weit vom modernen Oratorium entfernt, wie die Musik. Den Inhalt dieser Dichtung, die sich im wesentlichen den unter dem Namen „Moralitäten" im 16. Jahrhundert beliebten, allegorisch-dramatischen Darstellungen anschliesst, bilden die frostigen Deklamationen verschiedener als Personen auftretender Begriffe: Die Zeit *(il tempo)*, die Welt *(il mondo)* und das menschliche Leben *(la vita humana)* erscheinen zuerst, die beiden letzteren anfangs in reicher Kleidung, im Verlaufe der Handlung jedoch

[1]) Im Widerspruch mit Fétis, der die Originalität und ungewöhnliche erfinderische Kraft des Componisten hervorhebt, lautet das von Ambros (IV. S. 277) gefällte und durch Citate bekräftigte Urtheil über Cavaliere äusserst geringschätzig: „Die Schreibart, die Anordnung, die Declamation ist wesentlich Florentiner Reformstil, aber weit geringer und befangener, als wir ihn bei Peri und Caccini finden. Emilio geht allem, was an den geächteten Contrapunkt erinnern könnte, ängstlich aus dem Wege. In den Chören wie in den Soloparten ist recitirende Deklamation das einzig Bestimmende für die Composition — von cantabeln Stellen, wie sie doch bei Peri, bei Caccini vorkommen, ist so gut wie keine Rede. Die Melodiebildung, wenn man dieses Wort überhaupt hier anwenden darf, ist kaum mehr als das halb zufällige Resultat der Deklamation, steif, herb und reizlos, ja als wirkliche Melodie kaum kenntlich. Die Harmonie bewegt sich im engen Umkreis weniger Formeln und zeigt stellenweise grosse Unbeholfenheit. Das Pathos der Rede hat etwas von der Emphase eines schlechten Predigers, ja gelegentlich etwas an Nachtwächtergesang Mahnendes. Weder Erfindung, noch Schönheit. Es ist ein unaufhörliches hölzernes Silbengeklapper."

immer ärmlicher, und schliesslich als Gerippe, um die Nichtigkeit der irdischen Freuden dem Zuschauer möglichst anschaulich zu machen. Bezüglich der Darstellung in ihren Einzelheiten giebt der Herausgeber des Werkes, Alessandro Guidotti, in seiner Vorrede ausführliche Anweisung, aus welcher ersichtlich wird, dass auch nach dieser Seite die von den Schöpfern der Oper gegebenen Lehren nur ungenügend benutzt waren. Die handelnden Personen sollten musikalische Instrumente in den Händen halten und sich selbst begleiten, nöthigenfalls auch nur scheinbar, während das hinter der Scene aufgestellte Orchester die Begleitung ausführt; als Ouvertüre soll ein mit doppelten Stimmen besetztes und durch viele Instrumente verstärktes Madrigal dienen. Der Chor sass auf der Bühne um die Hauptdarsteller herum und musste sich, wenn er in Action trat, in ganz concertmässiger Weise von den Sitzen erheben. Während der Zwischenspiele des Orchesters haben vier Solotänzer „mit Capriolen" Gagliarden, Correnten und andere beliebte Tänze auszuführen — kurz, die Stillosigkeit des Ganzen tritt so auffallend zu Tage, dass der Vergleich mit der florentiner Oper schlechthin unzulässig ist.

Nach Cavaliere that einen weiteren folgenreichen Schritt zur Einführung des neuen Musikstils in die Kirche sein Landsmann Ludovico Viadana (gest. nach 1644 als Capellmeister zu Mantua), der in seinem 1604 erschienenen *Concerti da chiesa* die Monodie in der, ihr hauptsächlich durch Caccini gegebenen ariosen Form, zum ersten Mal für geistliche Stoffe verwendete. Diese „Concerte" sind aber namentlich dadurch merkwürdig, dass nicht nur die Melodie in ungewöhnlichem Grade sangbar und geschmeidig erscheint, sondern auch der, der Begleitung zu Grunde liegende Bass, der sich bei den Vorgängern Viadana's noch äusserst unbeholfen bewegt, melodischen Fluss und Selbständigkeit zeigt. Deshalb konnte auch Prätorius bei seiner Beschreibung des *Bassus generalis* oder *continuus*[1]) — wie der gleichzeitig mit der Monodie aufgekommene Instrumentalbass genannt wurde, weil er nicht wie der gesungene Bass gelegentlich zu pausiren genöthigt war, sondern der Singstimme ohne Unterbrechung folgte — den Viadana das „Haupt der neuen Erfindung" *(novae inventionis primarius)* nennen, was dann spätern Musikschriftstellern Anlass gegeben hat, ihn als den Erfinder dessen zu bezeichnen, was man heute unter „Generalbass" versteht, nämlich einen Bass mit darüber geschriebenen Ziffern, welche dem Begleiter die zur harmonischen Ergänzung der Melodie nöthigen Intervalle angeben. Dieser bezifferte Bass aber war schon lange vor Viadana's Zeit in Gebrauch, ja schon vor Erfindung der Monodie pflegten die mit der Begleitung mehrstimmiger Gesänge betrauten Organisten, Clavierspieler etc. sich ihre Arbeit dadurch zu erleichtern, dass sie der, ihnen als Richtschnur dienenden Stimme

[1]) In dem 1619 erschienenen *Syntagma musicum III.* Cap. 6.

des Gesangbasses Ziffern hinzufügten. Besonders geübte Spieler aber bedurften nicht einmal der letzteren, und auf solche scheint Viadana für seine *Concerti* gerechnet zu haben, denn statt aller Ziffern findet sich über seinen Bässen nur hier und da ein Kreuz oder ein B zur Bezeichnung der grossen oder kleinen Terz. Wenn er dennoch von Mattheson als „Urheber dieses Accompagnements" und vom Lexicographen Walther als „Erfinder des Generalbass" gepriesen wird (denen sich dann alle nachfolgenden Musikhistoriker bis in unser Jahrhundert anschlossen), so scheint eine 1613 zu Frankfurt erschienene Ausgabe seiner Concerte dies Missverständniss veranlasst zu haben, deren Titel ihn *hujus novae artis musices inventor primus* nennt, ein Prädicat, welches richtig verstanden d. h. auf die geistliche Monodie und die concertirende Form bezogen, völlig berechtigt ist. In der That darf Viadana einen Platz unter den bahnbrechenden Künstlern der musikalischen Renaissance beanspruchen, und die nach seinem Vorgange veröffentlichten kirchlichen Monodien, darunter Ottavio Durante's 1608 zu Rom erschienene *Arie di vote*, sowie Marinoni's „einstimmige Motetten" (Venedig 1614), die einen im Stil des Caccini, die andern in dem des Monteverde gehalten, endlich auch die Verwandlung der berühmten „Ariadnenklage" des letzteren in einen Kirchengesang als „Klage der *mater dolorosa*" sind gültige Beweise, dass der Componist der *Concerti da chiesa* den richtigen Weg zu den Herzen seiner Zeitgenossen gefunden hat und einem allgemein empfundenen Kunstbedürfniss entgegengekommen ist.[1])

---

[1]) Hier mögen noch die Zeugnisse Walther's und Mattheson's folgen, die, wenn wir von dem oben erwähnten Irrthum absehen, recht wohl geeignet sind, zum Verständniss der Neuerung des Viadana beizutragen. Der erstere sagt in seinem 1732 erschienenen Lexicon: „Es wurden zu seiner Zeit die Motetten mit *Fugis, Syncopationibus,* dem *Contrapuncto fracto* und *florido* dergestalt ausgezieret, dass man sie gewiss als künstlich musste *passiren* lassen. Indem aber die Componisten mehr auf die Kunst der Harmonie Achtung gaben, als auf den Text, etliche auch die Harmonie zuerst machten und hernach den Text, wie sie kunten, darunter flickten: entstund eine solche *confusion* und Gezerre, dass man fast nicht ein Wort, will geschweigen, den gantzen *Contextum* vernehmen kunte: welches denn auch vortrefflichen Leuten Anlass gabe, zu sagen: *Musicam esse inanem sonorum strepitum:* die Music wäre nur ein leerer Schall, die sonst nichts hinter sich führte, als eine vergebliche Kützelung der Ohren. Als nun dieser Italiänische Kunstreiche Organist, der, wie *Christophorus Demantius* von ihm saget, mit einem Griff auf der Orgel, die Gemüther der Zuhörer mehr zur Verwunderung bringen kunte, als andere mit zehen, und dabey berühmter und wohlgeübter Componist, solches vermerket: hat er Anlass genommen, die Monodien und Concerten zu erfinden; als in welchen, wenn eine deutliche *Pronunciation* des Sängers hinzukommt, der Text leicht, und wohl verstanden werden kan. Weil aber hierzu nothwendig ein Fundament erfordert wurde: als hat ihm solche Nothwendigkeit die Erfindung des *General-Basses* an die Hand gegeben: indem er nemlich gesehen, dass nothwendig ein Bass zu solchen Monodien und Concerten müste gesetzt seyn; und doch gleichwohl nicht von nöthen wäre, dass sie von dem Organisten erst müsten in die Tabulatur gebracht werden."

Nach einer andern Richtung entwickelt sich die dramatische Kirchenmusik in den nach dem Vorgange des Cavaliere verfassten geistlichen Musikdramen, deren Ausbildung vorläufig mit der der Oper Hand in Hand ging, indem sich die für die Kirche arbeitenden Dichter und Componisten aller Mittel der weltlichen Bühne bedienten, um die Wirkung der darzustellenden Begebenheiten zu erhöhen, wie sie auch keineswegs den äusseren Glanz und Prunk verschmähten, welche schon wenige Jahre nach der Entstehung der Oper an Stelle der von ihren Erfindern angestrebten antiken Einfachheit sich breit zu machen begonnen hatten. Zwei Beispiele solcher, durch pomphafte Ausstattung von keiner der gleichzeitigen Opern übertroffenen geistlichen Musikdramen sind die „Apotheose der Heiligen Ignatius von Loyola und Franz Xaver“ von dem als Virtuose auf der Laute und andern Instrumenten von seinen Zeitgenossen geschätzten, und selbst vom Papste Urban VIII. ausgezeichneten Hieronymus Kapsberger und der „Santo Alessio“ von Stefano Landi, einem Mitgliede der päpstlichen Sängercapelle. Das erstere Werk, aus Anlass der Heiligsprechung des Stifters des Jesuitenordens verfasst und 1622 zu Rom im *Collegio Romano* aufgeführt, lässt keinerlei Fortschritt in der Behandlung des monodischen Stils erkennen, und wenn es fünfmal mit steigendem Beifall wiederholt werden konnte,

Bei Mattheson („Kern melodischer Wissenschaft“ S. 106) heisst es von den *Concerti da Chiesa*: „Diese Gattung soll der berühmte Ludewig Viadana, Erfinder des Generalbasses, zuerst aufgebracht haben; da sonst vor seiner Zeit alles verwirrt und verirrt unter einander, mit Lärm-reichen Fugen und polternden Contrapunkten, mit starcken, aus vollem Halse schreyenden Chören, ohne Unterschied guter und böser Stimmen, ohne Manier oder Zierlichkeit, ohne Melodie und ohne Verständlichkeit, in den Kirchen getrieben worden: so dass man mehr, als einmahl, bedacht gewesen, allen Gesang und Klang gantz und gar vom Gottesdienste zu verbannen; und das waren die lieben Moteten. Der gute Viadana schreibet, in der Vorrede seiner zu Franckfurt 1613 gedruckten Wercke, genug von den trifftigen Ursachen, die ihn bewogen, statt der gewöhnlichen Moteten, die Concerte einzuführen, und beziehet sich das meiste auf die, mir so sehr ans Hertz gewachsene Deutlichkeit und Verständlichkeit der Melodien, ingleichen auf reines Accompagnement mit der Orgel. Der Ueberfluss eckelhaffter Fugen und Contrapuncte; die unzierlichen Cadentzen und ungereimte Concordantzen; die Unterbrechung und Unterdrückung der Worte; die unförmlichen Intervalle, zerstümmelte Harmonien etc. werden alle in besagter Vorrede nahmhafft gemacht und wie billig gestraffet .... Anfangs hatten die geistlichen Concerte keine andre Gesellschafft, als die Orgeln, und wurden sehr offt nur mit einer eintzigen Singstimme gesetzt, welche so dann mit dem Organisten gleichsam um den Preis stritten. Hernach brauchte man zween, drey bis vier Sänger dazu, und zuletzt fanden sich auch verschiedene Instrumente dabey ein. Diese Concerte waren übrigens gantz kurtz, etwa von einer Qvart-Seite zu ieder Stimme gerechnet, und giengen in einem Satze, ohne Unterbrechung des General-Basses, daher. Es wurden auch, wo es an einem oder andern Sänger fehlte, ihre Partheyen bisweilen auf Zincken geblasen, welche damals die Stelle der Hautbois vertraten; doch hat die Nachwelt hierin viel geändert und gebessert. Die eigentliche Absicht bey den Concerten war, und ist noch, die Text-Worte vernehmlich zu machen, und, bey einer oder mehr Stimmen, dennoch, durch Hülffe des General-Basses, eine völlige Harmonie zu Wege zu bringen.“

so scheint an diesem Erfolge die Befriedigung der Schaulust einen weit grösseren Antheil gehabt zu haben als die des ästhetischen Sinnes. „Es ist kein Drama, denn es fehlt darin an jeder Handlung; es ist vielmehr ein Prachtballett mit Gesang, dessen Inhalt, wie der Titel besagt, die Apotheose der beiden Ordensheiligen bildete, in Costümen, Aufzügen, Tänzen, Dekorationen und Maschinenwundern durchaus dem überschwenglichen Prachtstil entsprechend, womit der Orden seine Kirchen und deren Ausstattung an Malereien und Sculpturen zu überladen liebt."[1]) Von ungleich höherem Kunstwerth ist Landi's, zwölf Jahre später ebenfalls in Rom aufgeführtes Musikdrama „Santo Alessio." Zwar giebt der vom Cardinal Barberini verfasste Text, in welchem sich die Wundererscheinungen der Engel, Dämonen und Heiligen mit den Scenen niedrigster Komik in bizarrer Weise vermischen, dem der „Apotheose" an Abenteuerlichkeit nichts nach; dafür aber erhebt sich die Musik Landi's so weit über die Leistungen nicht nur Kapsberger's, sondern auch der gediegeneren seiner Zeitgenossen, dass man von ihr aus mit Fug und Recht eine neue Epoche datiren kann. Hinsichtlich der musikalischen Charakterzeichnung erscheint selbst Monteverde hier übertroffen, obwohl Landi auf das reichbesetzte Orchester des letztgenannten verzichtet und sich mit dem blossen Streichquartett begnügt.

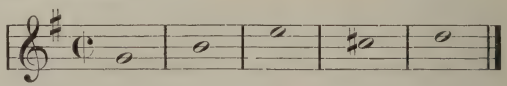
Die für jene Zeit ausserordentliche Selbständigkeit und formale Abrundung der Instrumentalsätze im „Santo Alessio" lässt, wie Gevaert (Vorrede der *Gloires d'Italie* S. 22) hervorhebt, den Einfluss erkennen, welchen die kurz zuvor durch Frescobaldi (von 1615 an Organist der Peterskirche zu Rom) zum Höhepunkt ihrer Entwickelung geführte Orgelkunst auf den gesammten Musikgeschmack ausgeübt hat. Die von den venezianischen Organisten des 16. Jahrhunderts gefundenen Formen der Instrumentalmusik, die Canzone und die Toccata, boten zwar alle Elemente einer mannigfaltigen Tongestaltung, Akkorde, Passagenwerk, fugirte Sätze, doch war es jenen Meistern noch nicht gelungen, diese Theile zu einem sich frei bewegenden künstlerischen Ganzen zu verbinden. „Die verschiedenen Elemente gehörig zu sondern, gut zu gruppiren, im Einzelnen durchzubilden, jedem seine gehörige Sphäre anzuweisen, die Composition zu einem gerundeten Ganzen, zu einem organischen Gebilde, statt bloss zu einem mehr oder minder incohärenten Haufwerk musikalischer Einfälle, musikalischer Einzelzüge zu machen, war, wie Ambros (IV. S. 435) bemerkt, die nächste Aufgabe, und diese wurde von Frescobaldi in genialer Weise gelöst. Er bezeichnet einen der Wendepunkte der Musik, heisst es dort weiter, und ist selbst die glänzendste Gestalt jener suchenden und versuchenden, treffenden und verfehlenden Uebergangszeiten. Seine Werke, denen

[1]) Vgl. Ambros IV. S. 132.

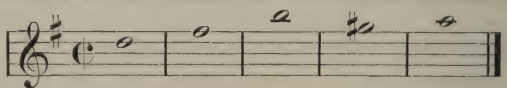
der Stempel des Genius aufgeprägt ist, stehen neben den dürftigen Incunabeln der Monodie jener Zeiten als Werke classischen Gehaltes da, denen keine Zeit mehr etwas wird anhaben können. Dass sie gleichsam mit einer Hand nach einer eben abgeschlossenen grossen Kunstepoche zurück und mit der andern nach der hoffnungsreichen Zukunft einer neuen Tonkunst vorwärts deuten, giebt ihnen einen eigenen und wunderbaren Reiz.

Mit ihm und seinem von den Zeitgenossen nicht minder geschätzten jüngeren Collegen Bernardo Pasquini, Sohn des Vorgängers des Frescobaldi an der Orgel der Peterskirche zu Rom und in den 60ger Jahren desselben Jahrhunderts als Organist an der dortigen Kirche *Santa Maria maggiore* angestellt, erreichten Orgelspiel und Orgelcomposition in Italien ihren Abschluss, um, wie schon früher erwähnt, in der Folgezeit auf deutschem Boden neuen, noch höheren Zielen zuzustreben. Die Ursache, weshalb Italien darauf verzichten musste, auf diesem Kunstgebiete weiter fortzuschreiten, liegt nicht allein in dem Uebergewicht, welches dort die dramatische Musik mit der Entwickelung der Oper und der Monodie über alle anderen Gattungen der Tonkunst gewonnen hatte, sondern noch mehr in der Beschränkung, die den italienischen Organisten durch das für sie obligatorische Anlehnen an den gregorianischen Choral auferlegt war. Das dem letzteren zu Grunde liegende Tonsystem gestattete nicht diejenige Freiheit in der harmonischen Behandlung der Melodie, deren die Instrumentalmusik zur vollen Entfaltung ihrer Kräfte bedurfte, und bildete namentlich für die Ausbildung der modernen, auf die Einheit der Tonalität begründeten Fuge ein unüberwindliches Hinderniss, weil diese Einheit nur durch eine Veränderung der Beantwortung des Thema, mithin nur durch eine Verletzung der für das ältere Tonsystem gültigen Gesetze festgehalten werden kann.[1]) Während nun die Vorgänger Frescobaldi's

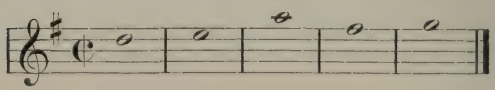
[1]) Ein Beispiel aus der modernen Musik wird dem Nichtmusiker den erwähnten Unterschied deutlich machen: Die Beantwortung des Mozart'schen Streichquartett-Fugenthema



lautet nicht, wie es nach den Gesetzen der Kirchentonarten heissen müsste



sondern



in ihren Fugen den älteren Regeln gefolgt waren, wagte er es zuerst, jene Gesetze zu durchbrechen, und darf deshalb mit Recht der Vater der modernen Fugenkunst genannt werden, welche nach ihm, vornehmlich durch Vermittelung seines Schüler's Froberger, im protestantischen Norden zu hoher Blüthe gelangen sollte. Indem er so den deutschen Orgelmeistern des 17. und 18. Jahrhunderts den sicheren Weg zur weiteren Ausbildung ihrer Kunst vorgezeichnet hat, leitet er noch entschiedener als alle übrigen an der Schwelle des 17. Jahrhunderts stehenden musikalischen Reformatoren in die Neuzeit hinüber, für welche die von ihm bereits als Nothwenigkeit empfundene, im protestantischen Choral mit voller Absichtlichkeit angestrebte Vereinfachung des Tonsystems, das Aufgeben der in den Kirchentonarten liegenden melodischen Mannigfaltigkeit zu Gunsten der zwei charakteristischsten unter ihnen, der Jonischen und Aeolischen (unseres Dur und Moll), eines der wesentlichen musikalischen Merkmale bildet.

Geschichte der Musik

der letzten drei Jahrhunderte.

I.

Wirkungen der Florentiner Musikreform in Deutschland und Italien während des 17. Jahrhunderts.

Als erster in der Reihe der deutschen Künstler, welche die von Italien ausgegangene musikalische Anregung mit Bereitwilligkeit und Verständniss aufnahmen, ohne gleichwohl ihre künstlerische Vergangenheit, ihre nationale Eigenthümlichkeit zu verleugnen, steht Michael Praetorius. Obwohl ihm nicht das Glück zu Theil geworden ist, mit den grossen italienischen Meistern seiner Zeit in persönlichen Verkehr zu treten, wie so mancher seiner deutschen Kunstgenossen, hat er doch noch entschiedener als sie die Einwirkung der jenseits der Alpen entstandenen neuen Kunst an sich erfahren und die gewonnenen Eindrücke im eignen Schaffen zu verwerthen gewusst. Von Praetorius' Erlebnissen ist nichts weiter bekannt, als dass er im thüringischen Städtchen Creuzberg (unweit Eisenach) am 15. Februar 1571 geboren ist, und nacheinander in Lüneburg, Braunschweig, zuletzt, von 1604 bis zu seinem Tode 1620, in Wolfenbüttel als Kapellmeister gewirkt hat. Während seines verhältnissmässig kurzen Lebens entfaltete er eine ungemein erfolgreiche Thätigkeit sowohl als

praktischer Musiker wie auch als musikalischer Schriftsteller; der ersteren verdankt die Nachwelt ausser einer grossen Zahl werthvoller Originalcompositionen — darunter das ebenso kunstreich gesetzte wie innig empfundene vierstimmige Lied „Es ist ein' Ros' entsprungen" — die Erhaltung eines reichen Schatzes geistlicher Gesänge, die er unter den Titeln *Musae Sioniae*, *Polylymnia* u. a. meist auf eigene Kosten durch den Druck veröffentlicht hat. Nicht weniger rühmlich ist seine schriftstellerische Wirksamkeit und namentlich hat er sich durch sein 1615—1619 in drei Theilen erschienenes Hauptwerk *Syntagma musicum* ein unvergängliches Verdienst um die Musikwissenschaft erworben Dies, von dem Fleiss und der Gelehrsamkeit seines Verfassers auf jeder Seite zeugende Werk enthält in seinem ersten Theil eine Geschichte der Musik, besonders der Kirchenmusik, in lateinischer Sprache; im zweiten, *de organographia* betitelt, eine Beschreibung der, wie früher erwähnt, massenhaften, zu seiner Zeit gebräuchlichen Musikinstrumente, nebst Abbildungen von 120 derselben in Holzschnitt unter dem besonderen Titel *Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia Michaëlis Praetorii;* der dritte Theil endlich giebt eine Erklärung der bei den verschiedenen Nationen Europa's beliebten Gesangsformen und eine Anleitung zur praktischen Ausführung der Vocal- und Instrumentalmusik. Begreiflicher Weise lässt der Autor hier den Italienern unbedingt den Vortritt und spricht es auch offen aus, dass er sich als Componist bemüht habe, „die *Italos* einigermassen nach seiner Wenigkeit zu *imitiren*" und dass seine Werke, von denen er am Schluss des Buches ein Verzeichniss giebt, vorzugsweise *ad hodiernum Italorum canendi modum* gearbeitet seien.

Wahrhaft bewundernswürdig erscheint die Arbeitskraft und der Idealismus dieses vielseitigen Künstlers, wenn man sich die Beschwerden seines von ihm mit untadelhafter Treue verwalteten Amtes vergegenwärtigt. Laut seines, von Chrysander (Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, I, S. 150) mitgetheilten Anstellungsdecrets vom 7. December 1604 musste er in der Schlosskirche oder Hofkapelle „wie auch auf unser" (des Herzogs) „Erfordern vor Tisch in unserm Gemach und sonsten stets, wir haben frembde Herren bei uns oder nicht, neben seinen zugeordneten Gesellen mit der *Musica vocali et instrumentali* fleissig aufwarten, in der Kirche feine geistliche und zu Gottes Ehre und Lobe gehörige Motetten und andere Christliche Stücke, so unser Kirchenordnung und *corpori doctrinae* gemäss sein, über Tisch bisweilen auch ehrbare und fröhlich lustige Gesänge in Figural fein kunstreich

und lieblich gesetzet, die sein beiderseits von ihme selbst oder andern fürtrefflichen Musicis gemacht, geprauchen, und in dem alles also dirigiren dass es fein ordentlich und zierlich zugehe, seine Gesellen zu einem nüchtern eingezogenen Leben, auch fleissigen *musicalibus exercitiis* halten und sonsten die obriste Inspection über dieselben haben . . . Daneben er dann von uns hiermit darzu auch bestallt sein soll, dass er alle täglichs, wann er allhier zur Stätte, auch auf der Reise, des Vor- und Nachmittages vor Hochermelten unser herzliebsten Gemahlin, unsern geliebten Söhnen, Töchtern und fürstlichen Fräulein nach unser oder unser vielgeliebten Gemahlin Liebden Anordnung zur Hand gehen und Ihre Liebden auf Instrumenten-Schlagen unterrichten und anweisen. Auch über dies alles auf unser Örgel zu Grüningen und allhier nach wie vor bestallt sein und pleiben und alles anders thuen und leisten soll und will, was einem getreuen fleissigen Capellmeister, auch andern frommen redlichen Diener gegen seinen Herrn zu thun äigenet, gepüeret und wohlanstehet." Lesen wir aber ferner, dass der geplagte Mann für alle diese Dienstleistungen nicht mehr als 312 Thaler Gehalt bezog, und dass er von diesem spärlichen Einkommen im Laufe seiner Dienstzeit 2500 Thaler zur Hebung des Kirchen- und Schulgesanges sowie zur Unterstützung der unter ihm wirkenden Musiker und Capellknaben verwendet hat, so müssen wir ihm als Menschen von edlem uneigennützigem Charakter die gleiche Achtung zollen, die er als Künstler beanspruchen darf.

Männer seiner Art thaten doppelt Noth zu einer Zeit, wo der deutsche Geist durch eine zwiefache von aussen her drohende Gefahr sich in seinem innersten Wesen bedrängt sah. Nach den werthvollen Errungenschaften des *Cinquecento* hatte auch die inzwischen bei den künstlerisch-tonangebenden Völkern, den Italienern und den Franzosen, eingerissene Geschmacksverwilderung in Deutschland Eingang gefunden, und es war hier um so weniger auf einen wirksamen Widerstand zu rechnen, als der bald darauf ausbrechende dreissigjährige Krieg die geistige Kraft des Volkes, von welcher allein eine Abwehr der wälschen Extravaganzen zu hoffen war, mehr und mehr lähmte. Auf fast allen Gebieten des geistigen Lebens unseres Vaterlandes spürt man den verderblichen Einfluss der in Italien mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts eingeschlagenen Richtung, von welcher die bildende Kunst jener Zeit ein deutlicher Ausdruck ist, namentlich die Sculptur, die, wie J. Burkhardt in seinem „Cicerone" (S. 696) bemerkt „mit der Darstellung des blossen Seins nicht mehr

zufrieden ist und um jeden Preis ein Thun darstellen will und nur so etwas zu bedeuten glaubt. Die heftige Bewegung wird, je weniger tiefere, innere Nothwendigkeit sie hat, desto absichtlicher in dem Gewande explicirt . . . Mit einer Art von resoluter Verzweiflung geht sie an ihr Tagewerk. Sie sucht mit aller Anstrengung nach Nebengedanken; sie giebt dem Heiligen ein Christuskind bei, mit welchem er Conversation machen kann; sie lässt den Apostel heftig in seinem vorgestützten Buche blättern; die hlg. Veronica läuft eilig mit ihrem Schweisstuche; Bernini's Engel auf der Brücke San Angelo kokettiren ganz zärtlich mit den Marterinstrumenten u. dgl. mehr . . . Höchst widrig ist dann die Vermischung dieses ekstatischen Ausdrucks mit einem je nach Umständen grässlichen körperlichen Leiden. Hatten bisher Maler und Bildhauer das körperliche Leiden entweder weggelassen oder doch würdig dargestellt, so windet sich jetzt der Verletzte (z. B. der hlg. Sebastian, eine Lieblingsaufgabe der bildenden Kunst dieser Zeit) wie ein Wurm vor Schmerzen. Lauter sehnsüchtige Devotion und Passivität, mit Güte oder Gewalt in das Momentane oder Dramatische übersetzt, dies ist der Inhalt der bildlichen Darstellung." An Landi's *Santo Alessio* sahen wir, dass die hier geschilderte Unruhe und Effekthascherei, das maasslose Schwelgen in Aeusserlichkeiten auch die dramatische Kunst jener Epoche kennzeichnet, dass jedoch die Musik bis dahin vom rechten Pfade nicht abgedrängt war, vielmehr mit einer, inmitten so ungünstiger Verhältnisse überraschenden Consequenz ihre idealen Ziele verfolgte; nicht nur in Italien, sondern auch, und noch entschiedener in Deutschland, hier unter der Führung von Männern, die auch abgesehen von ihren künstlerischen Verdiensten ihrem Jahrhundert zur Ehre gereichen müssen, wie M. Praetorius und derjenige Meister, dem die deutsche Tonkunst ihre Rettung aus der ihr drohenden Gefahr und ihre spätere Blüthe in erster Reihe verdankt: Heinrich Schütz.

Mit Praetorius begegnet sich Schütz in der Verehrung für die italienische Musik, sowie in dem Bestreben, die Schöpfungen derselben auf deutschen Boden zu verpflanzen und an dem Beispiele der dort wirkenden Meister die eigene Kraft zu stärken. Bei ihm äussert sich dieser Zug noch bestimmter als bei jenem, da ihm das Glück zu Theil wurde, mit dem bedeutendsten Vertreter der venetianischen Schule, Giovanni Gabrieli, in persönlichen Verkehr zu treten und längere Zeit seinen Unterricht zu geniessen. Geboren am 8. October 1585 zu Köstritz im sächsischen Vogtlande, kam er sechs Jahre später nach Weissenfels,

wohin seine Familie nach dem Tode des Grossvaters übersiedelte, vertauschte jedoch diese Stadt im dreizehnten Lebensjahre mit Cassel, um als Sängerknabe in die Capelle des als Beschützer der Wissenschaften und Künste, besonders als Orientalist bekannten Landgrafen Moritz von Hessen-Cassel einzutreten. Hier erhielt er eine sorgfältige und vielseitige Bildung und wurde, wie Walther's Lexikon berichtet, „unter Grafen, Vornehmen von Adel und andern tapffern *ingeniis* zu allerhand Sprachen, Künsten und *exercitiis* angeführt", so dass er 1607 die Universität Marburg beziehen und nach kurzem juristischen Studium durch eine Disputation „*De Legatis*" den Beweis liefern konnte, „dass er seine Zeit nicht übel angewendet habe." Als 1609 der Landgraf nach Marburg kam und bei seinem Schützling eine „sonderbare *inclination*" zur Musik bemerkte, bot er ihm an, auf seine Kosten die Reise nach Venedig zu machen, um sich unter Leitung G. Gabrieli's zum Musiker auszubilden, und noch in demselben Jahre sehen wir Schütz in dem gelobten Lande der Tonkunst, speciell der kirchlichen Tonkunst anlangen, woselbst er wiederum seine Zeit gut benutzt haben muss, wie die Thatsache beweist, dass er 1611 ein Buch fünfstimmiger Madrigale, dem Landgrafen gewidmet, wie er selbst sich ausdrückt „ein musikalisches Werklein in italienischer Sprache mit sonderbarem Lobe der damals fürnembsten *musicorum* zu Venedig daselbst" veröffentlichen konnte.

Es ist fraglich, ob diese, uns leider verloren gegangene Arbeit die Persönlichkeit ihres Autors bereits erkennen liess, wahrscheinlich jedoch hat er sich hier noch streng an die grossen ihn umgebenden Vorbilder gehalten; dass seine künstlerische Entwickelung um diese Zeit noch keineswegs vollendet war, spricht sich auch in seinem Wunsche aus, sich wieder der Jurisprudenz zuzuwenden, nachdem der 1612 erfolgte Tod seines Lehrers seine Rückkehr nach Deutschland veranlasst hatte. Zum Heile der Tonkunst aber war es anders beschlossen. Nicht nur der Landgraf von Hessen machte seinen ganzen Einfluss geltend, ihn der Kunst zu erhalten, auch in Dresden, wohin er 1614 eingeladen war, um bei den Feierlichkeiten der Taufe des Herzogs August die Capelle zu dirigiren, fand sein Talent so warme Anerkennung, dass er endlich selbst an seinem Künstlerberufe nicht mehr zweifeln konnte. Dieser Besuch der sächsischen Hauptstadt war übrigens für sein Leben entscheidend, denn im folgenden Jahre wurde er hier als Capellmeister angestellt und zeigte sich dieses Amtes so würdig, dass der Kurfürst, trotz der von 1615 bis 1619 wiederholt ausgesprochenen Wünsche des Landgrafen,

der den Künstler für seinen Dienst reclamirte, sich nicht entschliessen konnte, ihn wieder zu entlassen.

Überdies waren die musikalischen Verhältnisse Dresdens seinem Streben in hohem Grade günstig. Seit der Zeit des Johann Walther, den wir als Gehilfen Luther's bei dessen musikalischem Reformwerk kennen gelernt haben, und der 1548 durch den Kurfürsten Moritz erfolgten Gründung der musikalischen Kapelle oder Cantorei war hier der Tonkunst eine stete, liebevolle Pflege zu Theil geworden, namentlich nachdem durch Einführung der Cantoreiordnung von 1555 dem, in den letzten Lebensjahren Walther's eingerissenen Schlendrian gesteuert war und die Kapelle das Jahr zuvor in seinem Nachfolger Mattheus le Maistre, einem der letzten bedeutenden Niederländer, als Componist für die Kirche wie als Schöpfer frischer weltlicher Lieder in gleichem Maasse verdienstvoll, einen fähigen Führer erhalten hatte.[1]) Einen weiteren erfreulichen Fortgang nahm die kurfürstliche Kapelle unter dessen 1568 angestellten Nachfolger Antonius Scandellus aus Brescia, dem Componisten einer für die Entwickelungsgeschichte der geistlichen Tonkunst merkwürdigen Passionsmusik auf deutschen Text, welche im Gegensatz zu der althergebrachten, an früherer Stelle beschriebenen Passions-Darstellungsform nicht nur die Volkschöre, sondern auch die Reden der einzelnen Personen in vierstimmigem Chor erklingen lässt und den recitirenden Choralton nur noch für die Erzählung des Evangelisten beibehält. — Mit dem Tode dieses Künstlers ist zwar die Reihe der berühmten Meister an der Spitze der kursächsischen Capelle zeitweilig unterbrochen, jedoch erreicht dieselbe gerade in den folgenden Jahren einen hohen Grad äusseren Glanzes, wie ein Bericht vom Jahre 1590 erkennen lässt, nach welchem die Zahl der angestellten Sänger 22 und die der Instrumentisten 19 betrug: Zwei Organisten, zwei Lautenisten, ein Harfenist (zugleich Organist), ein Citharist und ein Zink-Bläser; die übrigen heissen Instrumentisten schlechtweg und waren meist für mehrere Instrumente engagirt.[2]) Zu diesen kamen unter dem

---

[1]) Ausführliche Mittheilungen über diesen Meister und seine Zeit enthält Otto Kade's werthvolle Preisschrift: „Mattheus le Maistre, Niederländischer Tonsetzer und Churf. Sächs. Kapellmeister. Zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts." Mainz 1862.

[2]) Die zwei Organisten betreffend heisst es in einem Bericht an Johann Georg I. vom Jahre 1612 „dass wir ohne zween Organisten nicht sein können, damit, wenn einer auf der Reise mit zeucht, der andre hier zwischen die Orgel versorge." Von der Mannigfaltigkeit der übrigen Instrumente giebt ein von

folgenden Kurfürsten (Christian II. 1606) noch eine Anzahl „französischer Instrumentisten", wie damals in Deutschland die Vertreter der Saiteninstrumente, der Laute, Theorbe und Geige, genannt wurden, weil sie meist in Paris, wo diese Instrumente vorzugsweise gepflegt wurden, ihre Ausbildung erhielten — so dass die Dresdener Capelle damals wohl zu den bestorganisirten des Landes gehörte. Doch schon im nächsten Jahre begann man Einschränkungen zu machen, und als später gar der Kapellmeisterposten mehrere Jahre hindurch unbesetzt blieb, lag für die zu so reicher Blüthe gelangte Anstalt die Gefahr des Verfalles nahe — es war hohe Zeit, dass ihr in Heinrich Schütz ein Retter erschien, dessen Energie und Umsicht zu ihrer Erhaltung um so nöthiger war, als bei den nunmehr von Jahr zu Jahr schwieriger werdenden Zeiten die Hoffnung auf eine eifrige Pflege der Kunst von Seiten des Hofes wie des Publikums immer geringer wurde.

Die ersten Jahre seiner Amtsführung mag Schütz wohl ausschliesslich den für die Capelle erforderlichen Reorganisationsarbeiten gewidmet haben, denn erst 1619 tritt er wieder als Tonsetzer an die Oeffentlichkeit und zwar mit einer Composition der „Psalmen David's sammt etlichen Motetten und Concerten mit 8 und mehr Stimmen".[1]) Für den Vortrag dieser Gesänge, welche in ihrer deklamatorischen Form den Einfluss der inzwischen in Italien aufgekommenen neuen Gesangsweise deutlich erkennen lassen, glaubte er in der Vorrede ausführliche Anwei-

---

M. Fürstenau in Schäfer's „Sachsenchronik" mitgetheiltes Verzeichniss der 1593 der Capelle gehörigen Instrumente ein anschauliches Bild: 2 neue Posaunen — 1 Quart-Posaune — 2 neue kleine Posaunen — 9 alte Quart-Posaunen — 6 neue Violen *da gamba* — 6 alte dito — 11 grade Hörner — 8 krumme Hörner — 9 kleine und grosse Schalmeien — 1 grosse Flöte — 1 grosser krummer Zink — 6 Rohrflöten (eine Art Oboe) — 7 Schalmeien in einem Futter (Futteral?) — Zwei Futter grade Zinken, in einem 4, im andern 6 — Zwei Futter mit Querpfeifen (4) — 5 Sordun *(Sordono,* älteste Art des Fagottes) — 2 Da bass (etwa *D, A*-Bass? Vielleicht der Grösse nach zwischen Contrabass und Violoncell) — 5 Flöten mit drei Löchern — 2 Pauken — Alte Geigen: 3 Tenor, 1 Bass, 1 Alt, 1 Diskant. — Neue Geigen: 4 Tenor, 1 Bass, 1 Diskant. — 8 Dolzian (ebenfalls eine ältere Form des Fagott) neu und alt.

[1]) Der vollständige Titel lautet: „Psalmen Davids sampt etlichen Moteten vnd Concerten mit acht vnd mehr Stimmen, nebenst andern zweyen Capellen, dass dero etliche auff drey vnd vier Chor nach beliebung gebraucht werden können. Wie auch mit beygefügten *Basso continovo*, vor die Orgel, Lauten, Chitaron etc. Gestellet durch Henrich Schützen, Chur. S. Capellmeistern. 1619. In Vorlegung des *Authoris*. Dressden. In Churf. S. Officin durch Gimel Bergen."

sung geben zu müssen: „Ob ich es wol fast für unnöthig erachtet, von Anstellung dieser meiner Psalmen und mehrer *Composition* etwas zu schreiben, dieweil verständigen Capellmeistern, nach Gelegenheit einer jeden Capell und Qualiteten der Personen, dieselben anzuordnen, freystehet, Jedoch damit auch denen, welche hierumb des *Authoris* Meinung zu wissen verlangen haben, ein Genüge geschehen möge, als habe ich folgende wenig *Pass*, darauff man fürnemblich achtung zu geben, hierbey erinnern wollen.

1. Müssen die *Cori Favoriti* von den *Capellen* wol unterschieden werden. *Cori favoriti* werden von mir diejenigen Chor und Stimmen genennet, welche der Capellmeister an meisten *favorisiren*, und auffs beste und lieblichste anstellen soll, dahingegen die *Capellen* zum starcken Gethön und zur Pracht eingeführet werden. Derowegen dann der Organist diese *terminos*, wie sie im *Basso continuo* zu finden, in acht nemen und die Orgel mit guter *discretion*, bald still bald starck registeriren wolle.

2. In *disposition* und Anordnung der *Capellen* so zwey Chöricht, kan man in acht nemen, dass die Chor creutzweiss gestellet werden, und dass *Capella* 1. dem andern *Coro favorito*, und hingegen *Capella* 2. dem ersten *etc.* am nechsten sey, so werden die *Capellen* den gewündschten *effect* erreichen.

. . . . . .

6. Weil ich auch gegenwertige meine Psalmen in *stylo recitativo* (welcher bis dato in Teutschland fast vnbekandt) gestellet, wie sich dann zu *composition* der Psalmen meines erachtens fast keine bessere art schicket, dann dass man wegen menge der Wort ohne vielfältige *repetitiones* immer fort *recitire*, als gelanget an diejenigen, welche dieses *modi* keine Wissenschaft haben, mein freundlich bitten, sie wollen in Anstellung berührter meiner Psalmen sich im Tact ja nicht vbereylen, sondern der gestalt das mittel halten, damit die Wort von den Sängern verständlich *recitirt* und vernommen werden mögen. Im widrigen Fall wird eine sehr vnangeneme Harmoney und anders nicht als eine *Battaglia di mosche*, oder Fliegenkrig darauss entstehen, der *intention* dess *Authoris* zuwider."

Der hier ausgesprochenen Absicht gemäss, vor allem die Textesworte dem Hörer verständlich zu machen, bewegt sich der (mindestens zweichörige) Gesang meist Note gegen Note in allen Stimmen, und der dadurch bewirkte lebhafte Ausdruck in Wort und Ton wird noch verstärkt durch die sich den Sing-

stimmen genau anschliessenden Streichinstrumente, zu denen gelegentlich auch Trompete und Pauke, diese allerdings nur mit einer einförmigen Tonfigur hinzutreten. Von dem Reichthum des Monteverde'schen Orchesters hatte der Meister um diese Zeit noch keine Ahnung, und indem er seinen *Basso continuo* „vor die Orgel, Lauten, Chitaron" einem beliebigen Instrument zuweist, erscheint er noch auf dem Standpunkt jener älteren Instrumentalcomponisten, welche sich begnügten, die Stimmen zu notiren, und die Wahl der Instrumente dem Dirigenten überliessen.

Auch das nächste, 1623 in Dresden erschienene Werk Schütz', die „Historia der fröhlichen vnd Siegreichen Aufferstehung vnsers einigen Erlösers vnd Seligmachers Jesu Christi", lässt das Bestreben erkennen, dem neuen Kunstgeschmack Rechnung zu tragen, während gleichzeitig sein Verhältniss zur früheren kirchlichen Kunst noch ungelockert erscheint. Dem alten Brauche getreu lässt er zum Anfang die Ueberschrift „die Auferstehung unsers Herrn Jesu Christi, wie uns die von den Evangelisten beschrieben wird" für sechsstimmigen Chor componirt, vortragen; auch sind die Reden der handelnden Personen mit einziger Ausnahme des „*Solus*" singenden Cleophas mehrstimmig (zweistimmig) gesetzt, während der Evangelist im Collectentone recitirt. Durch die Bemerkung in der Vorrede aber, die Stimmen jener zweistimmigen Sätze könnten beide gesungen, oder auch nur eine gesungen und „die andere *instrumentaliter* gemacht, oder auch wohl *si placet*, gar ausgelassen werden," ist unzweideutig ausgesprochen, dass der Componist bereit war, die kirchlichen Formen der Passionsdarstellung dem dramatischen Ausdruck erforderlichen Falles zum Opfer zu bringen, wie dies übrigens noch die Bemerkung auf dem Titel bestätigt, das Werk sei „in fürstlichen Kapellen oder Zimmern umb die osterliche Zeit zu geistlicher, Christlicher *Recreation* füglichen zu gebrauchen." Demnach darf die „Auferstehung" als ein neuer wichtiger Schritt auf der zum Oratorium führenden Bahn gelten, welches ja ebenfalls seinem Wesen nach nicht der Kirche angehört, sondern eine vermittelnde Stellung zwischen kirchlicher und weltlicher Tonkunst einnimmt; hiermit aber ging Schütz weit hinaus über seine Vorgänger auf diesem Gebiet, Scandellus und dessen Zeitgenossen Jakob Händl (Gallus) Sängermeister des Erzbischofs von Prag, welcher letztere hier besonders erwähnt zu werden verdient, als Componist einer 1587 erschienenen „Passionsmusik nach dem Johannes" für zwei, in der Erzählung

sowie in den Reden der einzelnen Personen mit einander wechselnde, als Volk, Versammlung der Schriftgelehrten etc. sich vereinigende Chöre, ein Werk, das wohl die Absicht des Tonsetzers erkennen lässt, den ganzen Vorgang anschaulich und gegenwärtig uns vorüberzuführen, ihn jedoch mehr als eine geheimnissvolle, von der Kirche in tiefer Anbetung gefeierte That der heiligen Geschichte, denn als lebende Handlung darzustellen.[1])

Charakteristisch und dem halb-weltlichen Stil des Werkes entsprechend ist auch die Verwendung der begleitenden Instrumente, worüber sich der Componist in der Vorrede folgendermaassen äussert: „1. Der Evangelist kan in ein Orgelwerk, *Positiff*, oder auch in ein *Instrument*, Lauten, *Pandor*, etc. nach gefallen gesungen werden, wie dann zu dem ende die Wort des Evangelisten vnter den *Bassum continuum* mitgesetzt worden. Es ist aber der *Organist*, welcher seine Person hier wol vertreten will, zuerjndern, dass so lange der *falsobordon* in einen thon weret,[2]) er auff der Orgel, oder *Instrument*, mit der Hand immer zierliche vnd appropriirte leuffe oder *passaggi* darunter mache, welche diesem Werck, wie auch allen andern *falsobordonen* die rechte art geben, sonsten erreichen sie ihren gebührlichen *effect* nicht. 2. Wann man es aber haben kan, ist besser dass die Orgel vnd anders hier ausbleibe, vnd an stadt derselben nur vier *Violen di gamba* (welche hierbei auch zufinden) die Person des Evangelisten zubegleiten gebraucht werden. 3. Es will aber von nöthen seyn, dass die vier *Violen*, mit der Person des Evangelisten, sehr fleissig *practicirt* werden, folgender massen: Der Evangelist nimpt seine *partey* für sich, vnd recitiret dieselbe ohne einigen *tact*, wie es ihm bequem deuchtet, hinweg, helt auch nicht lenger auff einer Sylben, als man sonsten in gemeinen langsamen vnd verstendlichen Reden zu thun pfleget. So dürffen die *Violen* auch auff keinen *tact*, sondern nur auff die Wort, welche der Evangelist *recitiret*, vnd in ihren *parteijen* vnter den *falsobordon* geschrieben seynd, achtung geben, so kan man nicht irren. Es mag auch etwa eine Viola unter dem hauffen *passegiren*, wie im *falsobordon* gebreuchlichen ist, vnd ein guten *effect* gibt."

Die weiteren, dieser Periode des Künstlers angehörigen Werke: „Geistliche Gesänge" (Freiberg 1625) und die Musik zu Becker's gereimten Psalmen, (daselbst 1628) bieten keine wesent-

[1]) Vgl. Winterfeld „Gabrieli" II. S. 204.
[2]) Vgl. das in der Einleitung S. 45 über den Faux-Bourdon Gesagte.

lich neuen Gesichtspunkte zur Beurtheilung seines Schaffens, und auch in der um diese Zeit entstandenen, später noch zu erwähnenden Oper „Daphne", deren Musik uns leider nicht erhalten ist, wird Schütz die der Oper von ihren Erfindern gegebenen Musikformen schwerlich erweitert haben. Eine bedeutsame Wendung zeigt sich dagegen in seinen bald darauf erschienenen *Symphoniae sacrae*, welche mit Recht als Schütz' Hauptwerk gelten können, und, da der erste Theil 1629, der zweite 1647, der dritte 1650 erschien, gleichsam die Summe seiner künstlerischen Lebensthätigkeit darstellen. Schon der erste, zu Venedig erschienene Theil dieses Werkes[1]) kündigt eine neue Richtung seines Schaffens an, denn nicht allein begegnen wir hier neben den mehrstimmigen auch zahlreichen einstimmigen Gesängen, sondern wir finden die Singstimmen auch durchweg von Instrumenten begleitet, und zwar in thematischer Arbeit den Gesang nachahmend und mit ihm verflochten. Wie die Entfernung von Italien die Aufmerksamkeit und die Theilnahme unsers Meisters für die dortigen künstlerischen Vorgänge eher verstärkt als vermindert hatte, dies ergiebt sich aus dieser Arbeit mit unzweifelhafter Gewissheit, und man begreift, dass ihn die Sehnsucht nicht verliess nach dem Lande, wo ihm zuerst die Geheimnisse seiner Kunst aufgegangen waren, und wo inzwischen, wie er sich in einer seiner Vorreden ausdrückt, „der scharfsinnige Herr Claudio Monteverde" mit einer neuen Manier aufgetreten war, durch welche die Musik „zu ihrer endlichen Vollkommenheit gelangt sei."

Der 1628 erfolgte Tod seiner Gattin und das Bedürfniss nach Zerstreuung in seinem Schmerze über diesen Verlust gaben den äusseren Anlass zur Erfüllung seines langgehegten Wunsches, sich persönlich in Italien „zu Fortstellung seiner Profession, und daselbst, seither seiner ersten Wiederkehr von dar, der inzwischen aufgebrachten neuen Manier der Musik zu erkundigen", und noch in demselben Jahr langte er zum zweiten Mal in Venedig an, um sich mit gleichem Eifer, wie vor Jahren der älteren, so jetzt der neuen Kunstrichtung zuzuwenden. Dass er dabei der Lehren seines ersten Meisters in unverminderter Pietät eingedenk war, zeigen die demselben gewidmeten Worte der Vorrede des obengenannten Werkes: „Als ich nach Venedig kam, ging ich dort vor Anker, wo ich als Jüngling unter dem grossen Gabrieli die ersten

[1]) Auf dem Titel figurirt der Autor ausnahmsweise mit seinem latinisirten Namen *Sagittarius*.

Lehrjahre in meiner Kunst zugebracht hatte. Ja, Gabrieli! Ihr unsterblichen Götter, welch' ein Mann war der! Hätte ihn das wortreiche Alterthum gekannt, den Amphionen würde es ihn vorgezogen haben; oder wünschten die Musen Vermählung, so besässe Melpomene keinen andern Gemahl als ihn, solch' ein Meister des Gesanges war er. Das verkündet der Ruf, aber der beständigste. Ich selbst war dess reichlich Zeuge, der ich ganzer vier Jahre lang seines Umganges genoss, gar sehr zu meinem frommen." Uebrigens aber macht er kein Hehl aus seinem Glauben an die Berechtigung der inzwischen zur Geltung gelangten neuen Musik, und aus seiner Absicht, sich mit derselben vertraut zu machen, denn weiterhin heisst es in der Vorrede: „Als ich zu Venedig bei meinen alten Freunden mich aufhielt, wurde mir klar, dass die Art des Satzes sich nicht wenig verändert habe; dass man von der alten Darstellungsweise zum Theil abgewichen sei, und den heutigen Ohren durch einen neuen Kitzel (*recenti titillatione*) zu schmeicheln strebe. Nun habe ich Kraft und Geist daran gesetzt, mit meiner armen Erfindungsgabe etwas nach Art dieser neuen Weise hervorzubringen, um euch sie kennen zu lehren." Worin nun das Wesen des hier von Schütz verwendeten Stils besteht, was insbesondere mit dem neuen Reiz oder Kitzel, wie er sich ausdrückt, gemeint ist, darüber kann nach dem, was wir an früherer Stelle für die Musik der gleichzeitigen Italiener als charakteristisch erkannt haben, kein Zweifel obwalten. Wie dort, so trat hier, um mit Winterfeld[1]) zu reden, an die Stelle des vollen ernsten Chorgesanges, den die ältere Richtung der heiligen Tonkunst, mit der Kirche, der Gemeinde der Gläubigen im innigsten Verein, als Form ihrer Darstellungen bedingt hatte, bei dem Hervordringen des einzelnen, besonderen Gefühls, die Verknüpfung des einzelnen als solchen, das Gegeneinanderwirken einzelner Stimmen, und mit ihm die feinere, zartere, dem Ohr mehr schmeichelnde Ausbildung der Melodie. Lebhafter empfunden, allgemeiner begehrt, öfter angewendet, wurden missklingende Tonverbindungen: ja, in einer Abschattung derselben fand man bereits einen Genuss, von jenem milden Reize an, wo einander gesellt, auch im Widerstreben, die Töne dem Ohre noch schmeicheln, bis zu zerreissendem Hader der verbundenen Klänge.

Aus diesem sowie aus dem früher in Betreff der zunehmenden Verwendung chromatischer Intervalle Gesagten ergiebt sich,

[1]) Vgl. Winterfeld „Gabrieli" Band II. S. 183.

dass auch die Kirchentöne in der neuesten Arbeit des Meisters nicht mehr in ihrer ursprünglichen Eigenthümlichkeit erscheinen, sondern dieselbe zu Gunsten entweder des Jonischen oder des Aeolischen aufgegeben haben. Indessen trug die von ihm in jungen Jahren durchgemachte Schule auch in diesem Falle ihre Früchte, denn sein damals gewonnenes inniges Verhältniss zur älteren Tonkunst machte es ihm möglich, einen Hauch der ihr eigenen Würde und Feierlichkeit auch über seine, jetzt nach ganz andern Grundsätzen geschaffenen Tonwerke zu verbreiten. Endlich zeigt sich noch in der Art, wie Schütz die Instrumente gegenüber den Singstimmen verwendet, das wohlthätige Nachwirken seines Studiums der classischen Meister des 16. Jahrhunderts und im Besonderen des *A-capella*-Gesanges. Hätte er sich nicht selbst wiederholt über die Nothwendigkeit ausgesprochen, dass der Componist mit dem letzteren völlig vertraut sein müsse, bevor er es unternehmen könne, an die Aufgaben der neuen Musik heranzutreten, so würde uns, um aus dem reichen Inhalt des Werkes nur eine Nummer hervorzuheben, jenes meisterhaft entworfene Tonbild im ersten Theil seiner *Symphoniae sacrae* „die Klage David's um seinen Sohn Absalon“ [1]) mit ihrer ebenso wirkungsvollen wie diskreten Verwendung von vier Posaunen, auch da, wo sie sich am Schlusse mit der Singstimme vereinen — hinlänglich überzeugen, dass Schütz bei allem Eifer für das Neue doch die künstlerische Hinterlassenschaft der älteren Meister treulich gewahrt hat.

Nach Dresden zurückgekehrt, fand Schütz sein von den Schrecken des dreissigjährigen Krieges bis dahin verhältnissmässig unberührt gebliebenes Vaterland als eigentlichen Kriegsschauplatz wieder. Schon 1623 konnte der Leipziger Cantor Hermann Schein die Noth beklagen, welche der damals noch auf Böhmen und Süddeutschland beschränkte Krieg für ganz Deutschland im Gefolge hatte, die „unerhörte, unmenschliche Theuerung, bei welcher gewisslich, nebenst der wahren Pietät, alle freien Künste, und also auch die edle, jederzeit hochberühmte, und zuvörderst zu des Allmächtigen Ehren servirende Musik fast ganz desert sich befänden;“ im Laufe der nächsten Jahre aber, namentlich seit nach der Eroberung von Magdeburg (1631) die Gegend von Meissen ein Tummelplatz der Tilly'schen Schaaren geworden war, wurden die Verhältnisse so drückend, dass Schütz die Hoffnung auf einen erspriesslichen Wirkungskreis in seinem

[1]) Mitgetheilt in Winterfeld's „Gabrieli“ Theil III. S. 82.

Vaterlande vorläufig aufgeben musste, und nach eingeholter Erlaubniss seines Landesherrn 1633 einer Aufforderung des Königs Christian IV. von Dänemark folgte, in Kopenhagen eine Hofcapelle einzurichten und dieselbe zeitweilig zu leiten. Zwar kehrte er nach zwei Jahren wieder zurück, fand jedoch die Zustände jetzt noch hoffnungsloser als zuvor und nahm 1635 einen neuen längeren Urlaub, während dessen er sich theils in Kopenhagen, theils am Hofe des Herzogs Georg von Braunschweig-Lüneburg aufhielt. Unter den während dieser Zeit der Unruhe von ihm veröffentlichten Werken: Geistliche Concerte zu 1 bis 5 Stimmen (Leipzig 1636 und 1639), Musikalische Exequien (Dresden 1636) und ein Ballet[1]) (1638) ist besonders das erstgenannte bemerkenswerth wegen der hier noch entschiedener als in den früheren Arbeiten des Meisters hervortretenden Einheit zwischen Wort und Ton, zu welchem Zwecke er hier auch zum ersten Mal eine dem Textesinhalt entsprechende Bezeichnung der Tonstärke und des Tempo durch die Worte „*submisse*" „*fortiter*" „*celeriter*" etc. anwendet.[2])

Einen noch ungleich bedeutenderen Fortschritt aber zeigen die 1645 entstandenen, handschriftlich in der Bibliothek zu Cassel befindlichen „Sieben Worte", nach dem vollen Titel „die Sieben Worte unseres lieben Erlösers und Seligmachers Jesu Chisti, so Er am Stamm des heiligen Creutzes gesprochen, gantz beweglich gesetzt von Hrn. Heinrich Schützen, Chur S: Capellmeistern" — ein Fortschritt, der hauptsächlich darin besteht, dass an Stelle des psalmodirenden (Collecten-)Tones durchgängig das ariose Recitativ tritt; sodann aber auch in der Verbindung der Dar-

---

[1]) Von diesem, nach damaliger französischer Art mit Dialog und Recitativ versehenen Ballet ist die Musik verloren gegangen, und wissen wir von demselben nur, dass es zur Vermählungsfeier Johann Georg's II. geschrieben war, nach der „Invention von Herrn August Buchern, *Professore Poeseos* zu Wittemberg auf itzige neue Art und teutsche Verse gesetzt, von dem Churfürstl. Capellmeister Herrn Heinrich Schütze (so) aber auf italienische Manier componirt, und von dem Tanzmeister Gabriel Mühlichen in 10 Ballettänze gebracht."

[2]) Schon bei Gabrieli finden sich derartige Bezeichnungen, in der Regel aber überliess man dem Vortragenden die Wahl des Zeitmaasses und der Nüancen. Die Nothwendigkeit derselben betont zuerst M. Praetorius im 1619 erschienenen dritten Theil seines *Syntagma* S. 132: „Es fordert solches oftmals die Composition sowohl, als der Text und Verstand der Wörter an ihm selbsten, dass man bisweilen (nicht aber gar zu oft oder gar zu viel) den Tact bald geschwind, bald wiederum langsam führe, auch den Chor bald stille und sanft, bald stark und frisch resoniren lasse, wiewohl in solchen und dergleichen Umbwechselungen in Kirchen vielmehr als vor der Tafel eine Moderation zu gebrauchen von Nöthen sein will."

stellung des biblisch-geschichtlichen Vorganges mit den dadurch hervorgerufenen Reflexionen und Betrachtungen der christlichen Gemeinde in Form von Chören, welche, den Anfang und den Schluss des Werkes bildend, diesem einen ungewöhnlichen Grad künstlerischer Abrundung verleihen. Eigenthümlich ist auch die über das ganze verbreitete mystische Färbung. Nach dem Einleitungschor erklingt ein kurzer, geheimnissvoll-feierlicher Satz für Streichinstrumente; „es ist" sagt A. von Dommer (Elemente der Musik S. 356) „als ob ein Vorhang sich leise erhebt und die Gemeinde Christus am Kreuz und die Umstehenden erblicken lässt, und am Schluss der Handlung — die Symphonie wird wiederholt — ebenso leise wiederum sich niedersenkt, worauf die Gemeinde in dem herrlichen, schöngesetzten Schlusschor „Wer Gottes Marter in Ehren hält' noch ihren Gefühlen und Betrachtungen Raum giebt." In dieser Verknüpfung der eigentlichen Passions-Darstellung mit den darauf bezüglichen Gefühlsäusserungen einer idealen Gemeinde, erkennen wir unschwer die Verwandtschaft dieses Werkes mit Seb. Bach's Matthäus-Passion, an welche wir übrigens auch noch durch einen nebensächlichen Umstand erinnert werden: wie dort, so tritt auch in Schütz' „Sieben Worten" jedesmal zu den, von einer Basstimme gesungenen Worten des Heilands eine Begleitung von Streichinstrumenten, welche, in hoher Lage über der Singstimme schwebend, diese gleichsam mit einem Heiligenschein umgeben.

Hierher gehört auch die im dritten, 1650 erschienenen Bande der *Symphoniae sacrae*, befindliche „Bekehrung Pauli"[1] als ein weiterer Beleg für die Fähigkeit des Componisten, das Gemüth wie das sinnliche Empfinden des Hörers gleich eindringlich durch seine Töne zu bewegen. Den textlichen Inhalt dieses Stückes bilden die Worte der himmlischen Stimme: „Saul, Saul, was verfolgst du mich?" anfangs leise von zwei Stimmenpaaren mit *Basso continuo* vorgetragen, denen zwei Violinen antworten, dann wiederholt vom ganzen (vierzehnstimmigen) Chor, der mit voller Kraft einsetzt, im fünften Takte aber schwächer wird und *pianissimo* schliesst. In die darauf von Solostimmen vorgetragene Warnung „Es wird dir schwer werden, wider den Stachel zu' löcken" mischen sich immer lauter die Rufe des Chors „Saul, Saul!" bis endlich, nach wieder eingetretener Ruhe, während welcher nur noch der Tenor jenen Ruf erschallen lässt,

[1]) Mitgetheilt bei Winterfeld „Gabrieli" Band III. S. 92.

das Ganze mit der immer leiser wiederholten Frage: „Was verfolgst du mich?“ seinen Abschluss findet.

Schon 1641 hatte Schütz bei zeitweiliger Anwesenheit in Dresden den Versuch gemacht, die inzwischen gänzlich in Verfall gerathene Capelle zu reorganisiren, dem „gleichsamb in den letzten Zügen liegenden *Corpori musico*“ wie er in seiner Eingabe an den Kurfürsten sagt „als Arzt zu *succurriren*, um einen Saamen von der Musik am churfürstlichen Hofe zu erhalten“, doch war bei der allgemeinen, und nicht zum wenigsten auch am Hofe herrschenden Dürftigkeit an die Beschaffung der dazu nöthigen Mittel schlechterdings nicht zu denken. Noch misslicher wurden die Aussichten in den nächstfolgenden Jahren, und man kann es dem Meister, der sich ohne zu ermatten, doch auch ohne nennenswerthen Erfolg um eine Besserung der musikalischen Verhältnisse bemühte, nicht verargen, dass er 1651 seine Pensionirung beantragte, dass er, wie er dem Geheimsekretär Reichbrohdt bei dieser Gelegenheit schreibt „bei der unerträglichen Noth und Lamentiren unter der musikalischen Gesellschaft des Churfürsten“, die er übrigens durch fortgesetzte persönliche Opfer zu lindern bemüht war, den Wunsch hegt „eine ferne Reichs- und Hansestadt zu seiner letzten Herberge auf dieser Welt zu erwählen“ (mit welcher Stadt ohne Zweifel das von den Kriegsstürmen unberührt gebliebene, und als Pflegestätte der Tonkunst eben damals vielgenannte Hamburg gemeint war). Er mochte damals nicht ahnen, dass er noch volle neunzehn Jahre in seinem Amte auszuhalten und Prüfungen aller Art zu überstehen habe. Vergebens wendete er sich im nächsten Jahre abermals an den Kurfürsten, um ihm „seine wenigen Gedanken von dem, dem Ansehn nach allbereit zu Grabe gelauteten Churf. *collegio musico* zu eröffnen“ wobei er auch der Unterstützungen in Geld erwähnt, die er „von seiner wenigen Armuth“ den Capellmitgliedern hat zukommen lassen, und sie gegen die ihnen gemachten Vorwürfe unregelmässigen Lebenswandels (vermuthlich waren sie beim Betteln betroffen worden) in Schutz nimmt. In steigendem Missmuth bricht er endlich in die Klage aus: „Er habe genugsam Anlass sich gereuen zu lassen, dass er auf das in Teutschland wenig bekannte und gewürdigte *studium musicum* so viel Fleiss, Arbeit, Gefahr und Unkosten jemals gewendet, und dessen *Directorium* am hiesigen churfürstl. Hofe auf sich genommen.“

Auf dem Höhepunkt des Ueberdrusses scheint Schütz im Jahre 1653 angelangt, wo seine Verstimmung noch durch die Eifersüchteleien seines italienischen Collegen Bontempi vermehrt

wurde. Wiederum bittet er um Pensionirung und beklagt sich „dass es ihm verkleinerlich und schmerzlich fürfallen will, mit des Herrn Churprintzen *directore* als einen dreimal jüngeren und hierüber castrirten Menschen ordentlich und stetig ümbwechseln, und unter ungleichen und zum grossen Theil unverständigen Zuhörern mit ihm gleichsam *de loco* disputiren zu sollen.“ Er schliesst: „nachdem ich nunmehr alles bis auf das Blut aus den Adern gleichsamb theils zugesagt, theils unter etliche nothleidende Musikanten vorstrecket habe, mir länger hier in Dresden zu dauern ganz unmöglich fallen wird, wovon *in specie* dieses Orts ich itzo nichts melden, sondern dieses nur bezeuget haben will, das lieber den Todt als länger sothanen bedrängten Zustandt beizuwohnen ich mir wünschen wolle.“ Nachdem aber auch dieses, und 1655 ein letztes Gesuch um Entlassung abschlägig beschieden war, scheint sich der Meister in sein Schicksal gefügt zu haben; überdies wurden bald darauf die Zeiten erträglicher, und namentlich hatte die Einrichtung der kronprinzlichen Capelle, welche schon 1651 der kurfürstlichen numerisch überlegen war, neues Leben in die musikalischen Bestrebungen des Hofes gebracht. Diesen Umständen ist es zu verdanken, dass sich Schütz noch einmal zu einer künstlerischen That von höchster Bedeutung aufraffte: der Composition der vier Passionen nach den vier Evangelien.

Mit diesem Werke, der „Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi“, welches der Künstler selbst für sein liebstes und bestgearbeitetes hielt, sehen wir ihn die Bahn verlassen, die er so lange mit Eifer verfolgt hatte, und von dem ihm scheinbar so sehr ans Herz gewachsenen neuen Stil wieder zu den älteren Formen zurückkehren. Schon in seinen kleineren, während der letzten Jahre erschienenen Werken, den „*Musicalia ad chorum sacrum*“ (Dresden 1648 „der Churf. Stadt Leipzig wohlverordneten Herrn Bürgermeister und Rathmannen gewidmet“) und den „Zwölf geistlichen Gesängen“ (vierstimmig, für kleine Cantoreien. Dresden 1657) kündigt sich diese Wendung seines Geschmackes an; wie auch die Bemerkung in der Vorrede zu den „*Musicalia*“, „es sei von Italien aus üblich geworden, über einen *Bassus continuus* mehrstimmige Gesänge zu setzen, doch Niemand werde ein tüchtiger Tonsetzer werden, der nicht zuvor ohne jenes Hilfsmittel in contrapunktischen Arbeiten Fertigkeit erlangt habe,“ die Bewunderung des Meisters für die neu-italienische Kunst schon einigermaassen gedämpft erscheinen lässt. Sein zunehmendes Alter, vielleicht auch die

Bedenken gegen den auf Kosten des Deutschthums immer mächtiger werdenden fremdländischen Einfluss, mögen zu dieser Umkehr mit beigetragen haben;[1]) jedenfalls glaubte er in seinem letzten und wichtigsten Werke den concertirenden Stil aufgeben zu sollen, und stellte sich wieder auf den Boden der alten kirchlichen Passionen. Wieder ist für den Einleitungschor die Ueberschrift „das Leiden unsers Herrn Jesu Christi, wie es uns beschreibet das Evangelium" als Text benutzt; die Worte des Evangelisten und der handelnden Personen werden mit Ausnahme weniger arioser Anklänge im Collectentone gesungen; auf die Begleitung von Instrumenten ist ganz verzichtet. Was jedoch diesem Werke einen ganz neuen Reiz und unvergänglichen Werth verleiht, das ist sein Reichthum an dramatisch belebten Chören, mit ihrer, weder bisher von Schütz noch von einem seiner Vorgänger erreichten Lebendigkeit und Wahrheit des Ausdrucks. In diesen Chören, welche die Leidenschaft des erregten Volkes, den Eifer und die Hingebung der Jünger, die Ausbrüche der Pöbelwuth und des Hohnes in den Worten: „Kreuzige ihn",

[1]) Sehr zutreffend motivirt Winterfeld („Gabrieli" II. S. 195.) diese Veränderung: „Zu einer Zeit allgemeiner geistiger Erschlaffung nach vieljährigem, verderblichem Kriege, wo alles, der langentbehrten Ruhe begehrend, weniger nach Erhebung der Seele, mehr nach trägem Genusse sich sehnte, konnte das Neue, das Gefällige, das Sonderbare, leicht als höchster Zweck der Kunst erscheinen, und diese darüber zu Grunde gehen, wenn ernste und strenge Schule vernachlässigt wurde, wenn man den hohen Werth kunstgerechter, und dabei geistreicher Werke, meisterhafter Lösung schwieriger Aufgaben verkannte. Hatte unser Meister die italienische Tonkunst ihrer neuen, glänzenden, dem Ohre durch steten Wechsel schmeichelnden Erfindungen halber seinen Zeitgenossen als Muster hingestellt, und durch seine früheren Werke diese Vorzüge seinem Vaterlande anzueignen, es dafür empfänglich, dazu geschickt zu machen gestrebt; so sollte es doch nicht glauben, dass darin die ganze Tonkunst bestehe, noch, dass man in Italien so urtheile. Einem traurigen Verfall der Kunst, wie solcher Missverstand in solcher Zeit ihn leicht herbeiführen konnte, musste vorgebeugt werden. In diesem Sinne räth er in der oben citirten, der Continuo-Stimme beigedruckten Vorrede der *Musicalia* den angehenden, zumal deutschen Componisten das Studium des strengen Satzes und fordert sie auf „ehe sie zu dem concertirenden Stylo schreiten" vorhin diese harte Nuss aufzubeissen und darinnen ihre erste Probe abzulegen: „Allermassen dann auch in Italien, als auff der rechten Musikalischen hohen Schule (als in meiner Jugend ich erstmahls meine Fundamente in diesser Profession zu legen angefangen) der Gebrauch gewesen, das die Anfahenden jedesmahl derogleichen Geist- oder Weltlich Wercklein, ohne den *Bassum Continuum*, zu erst recht ausgearbeitet, und also von sich gelassen haben, wie denn daselbsten solche gute Ordnung vermuthlichen noch in acht genommen wird. Welche meine zum Auffnehmen der Music, auch Vermehrung unserer Nation Ruhm, wohlgemeinte Erinnerung dann, ein iedweder im besten, und zu niemands Verkleinerung gemeinet, von mir vermercken wolle."

„Nicht diesen sondern Barrabam", „Sei gegrüsset lieber Judenkönig", in unvergleichlich drastischer Weise schildern, erscheint uns Schütz als unmittelbarer Vorgänger der Vollender dieser Gattung, eines Seb. Bach und Händel, mit deren dramatischen Chören in Passion und Oratorium die seinigen, wenn auch nicht an Grossartigkeit der Anlage und kunstvoller Ausarbeitung im Einzelnen, so doch an Schärfe der Charakteristik und Wärme der Empfindung auf gleicher Höhe stehen.[1])

Die „Vier Passionen" waren der Schwanengesang des nunmehr einundachtzigjährigen Meisters. Von den Leiden des Alters bedrängt, an Gesicht und Gehör geschwächt und, wie Walther's Lexicon berichtet, von häufigen Flüssen heimgesucht, fand er von nun an nur noch zur Beschäftigung mit wissenschaftlichen, namentlich theologischen Gegenständen die Kraft, und selbst die zwei Jahre vor seinem Tode begonnene Composition seines Grabliedes (fünfstimmig, im Palestrinastil) nach dem Psalmentext: „Deine Rechte sind mein Lied in dem Hause meiner Wallfahrt" (*cantabiles mihi erant justificationes tuae in loco pergrinationis meae*) musste er unvollendet lassen. Sein Schüler Christoph Bernhard, jahrelang auch sein Gehülfe im Capellmeisteramt, bis ihn 1664 die Reibereien mit den italienischen Amtsgenossen[2]) veranlassten, das Cantorat der Jakobikirche zu Hamburg zu übernehmen, vollendete auf sein Ersuchen dieses Grablied, und wie es scheint, zur vollen Zufriedenheit des Lehrers, denn dieser schrieb ihm nach dem Empfang: „Mein Sohn, Er hat mir einen grossen Gefallen erwiesen durch Uebersendung der verlangten Motette. Ich weiss keine Note darinnen zu verbessern." Am 6. November 1672 endlich machte der Tod dem vielbewegten und arbeitsvollen Leben des Meisters ein Ende, dem, wie wenigen

[1]) Durch die Bearbeitung dieses Werkes (erschienen bei E. W. Fritzsch in Leipzig) und wiederholte öffentliche Aufführung desselben hat sich Carl Riedel ein ähnliches Verdienst um Schütz erworben wie 1829 Mendelssohn durch die Ausgrabung des, damals vom grossen Publicum gänzlich vergessenen Sebastian Bach. Dass Riedel sich die Freiheit genommen, die vier Passionen zu einer zusammenzuziehen, kann sein Verdienst in keiner Weise verringern, da er bei seiner Herausgabe nicht antiquarische, sondern künstlerische Zwecke verfolgte, und überdies in der Auswahl und Zusammenstellung der wirksamsten Theile des Ganzen so richtigen Takt und künstlerische Feinfühligkeit bewiesen hat, dass seine Absicht, den fast verschollenen Altmeister der deutschen Tonkunst wieder zu Ehren zu bringen, vollständig erreicht wurde.

[2]) Vincenzo Albrici, Marco Gioseffo Perandi und der, durch seine 1695 erschienene *Storia della musica* auch als Historiker bekannt gewordene Andrea Bontempi.

vor oder nach ihm, als Mensch wie als Künstler, die Achtung und Sympathie der Nachwelt gebührt. Wie ein Fels von der Brandung umtobt, stand er inmitten allen Ungemachs fest und unentwegt für deutsche Kunst und deutsche Sitte ein. Selbst in den widrigsten äusseren Verhältnissen in seinem idealen Streben unbeirrt; bei aller Bereitwilligkeit, die Vorzüge des Auslandes anzuerkennen, doch dem vaterländischen Wesen vor allem zugethan; bis in's hohe Greisenalter rüstig schaffend: so steht er vor uns als einer der würdigsten Vertreter der Tonkunst aller Zeiten und Länder, als leuchtendes Vorbild für alle nachwachsenden Tonkünstlergeschlechter.

* *
*

Einer der fähigsten und erfolgreichsten Mitarbeiter an der Aufgabe, die sich Schütz gestellt hatte, die neuen Musikformen auf deutschem Boden heimisch zu machen und sie zur Förderung der protestantischen Tonkunst zu verwerthen, ist Andreas Hammerschmidt, geb. 1611 zu Brix in Böhmen, gest. 1675 als Organist der Johanniskirche in Zittau. Wie Schütz zeigt auch er sich mit der Kunst des strengen Satzes vollkommen vertraut, und beherrschte namentlich den Motettenstil so sehr, dass dieser, ungeachtet der allgemein gewordenen Liebhaberei für den concertirenden, durch ihn zu neuem Ansehen gelangte. Auch wurden seine Leistungen auf diesem Compositionsgebiete von den Zeitgenossen aufs Wärmste anerkannt. „Was die Ehre Gottes betrifft" sagt Beerens („Musikal. Discurse" Cap. 22) „so hat Hammerschmidt darin mehr gethan, als tausend Operisten nicht gethan haben, noch hinfüro thun werden. Er ist auch, welches das höchste Stück seines unsterblichen Ruhms, derjenige, welcher die Musik fast in allen Dorfkirchen der Lausitz, des Thüringer, Sachsen-Landes und daherum, bis auf den heutigen Tag erhalten." [1]) Ausser seinen Motetten und vielen werth-

[1]) Noch achtzig Jahre nach seinem Tode begegnen wir ähnlich lautenden Zeugnissen über ihn in Mattheson's „vollkommenem Capellmeister" (S. 75) und Scheibe's „Critischem Musicus" (I. S. 178). Beide Autoren knüpfen an Hammerschmidt's Motetten an, um die wesentlichen Merkmale dieser Kunstform zu bestimmen, welche auch hier bei dieser Gelegenheit in Kürze in Erinnerung gebracht sein mögen. Die Motette, deren Namen am richtigsten vom französ. *mot,* ital. *motto* (davon das Diminutiv *motetto)* „Spruch" oder „Spruchgedicht" abgeleitet wird, ist eine Art des geistlichen *A-capella*-Gesanges, deren Alter bis in's 13. Jahrhundert zu den Zeiten Franco's von Cöln zurückreicht. Da sie aus mehreren (meist drei) Sätzen besteht, so muss bei der Wahl des Textes (in der

vollen Melodieen zu geistlichen Dichtungen seiner Zeitgenossen, darunter die noch heute gesungene des Liedes „meinen Jesum lass' ich nicht", hat er ein Werk hinterlassen, welches mit gleichem Rechte wie die der neuen Richtung folgenden Arbeiten Schütz' als wichtiges Glied in der Geschichte der dramatischen Kirchenmusik gelten darf: es sind die 1645 und 1658 erschienenen „*Dialogi* oder Gespräch zwischen Gott und einer gläubigen Seele, aus den biblischen Texten zusammen gezogen und componirt in 2, 3, 4 Stimmen nebenst dem *Basso continuo*". Diese Gespräche in concertirend-deklamatorischer Behandlung bilden in doppelter Hinsicht den Ausgangspunkt zu einem neuen Entwickelungsstadium der evangelischen Kirchenmusik. Die hier mit grossem Geschick verwendete Form des Dialogs hat, wie Winterfeld (Evangel. Kirchengesang II. S. 254 und 284) hervorhebt, auf die Folgezeit eine eingreifende Wirkung geäussert, die Gestalt der geistlichen Kunstmusik und ihr Verhältniss zu dem allgemeinen Kirchengesange wesentlich bedingend. Hierin eben vor allem beruht Hammerschmidt's geschichtliche Bedeutsamkeit. Immer sind Bibelsprüche einander so entgegengestellt, dass sie Gespräche bilden; Gebet und Verheissung, Weissagung und Erfüllung stehen gegenüber. Auch erscheinen längere Stellen der heiligen Schrift, die Rede und Gegenrede enthalten, wie das Gespräch Maria's und des verkündenden Engels; endlich hat er auch zwei geistliche Lieder und ihre kirchlichen Melodieen ge-

Regel ein Bibelspruch) darauf gesehen werden, dass derselbe sich in verschiedene, zu einander sich gegensätzlich verhaltende Theile zerlegen lässt. Der Stil der Composition ist ein streng polyphoner und namentlich pflegt der Mittelsatz in einer regelrechten Fuge zu bestehen, doch erscheint die Tongestaltung schon in den Frühzeiten der Motette ungezwungener als in der rituellen Kirchenmusik, da diese stets an einen, dem gregorianischen Gesange entnommenen Cantus firmus gebunden ist, während derselbe für die Motette frei erfunden ist. Unter dem Einflusse des Protestantismus und des, durch ihn hervorgerufenen Bedürfnisses eines tieferen Eindringens in den Text und entschiedenerer Betonung seiner Einzelheiten, wurde der Motettenstil belebter und ausdrucksvoller, und nachdem im 17. Jahrhundert der concertirende Stil dem polyphonen auch in der Kirche gegenüber getreten war, konnte es nicht ausbleiben, dass die Motette eine ihrer ursprünglichen Bestimmung widersprechende dramatische Färbung annahm, sich der Cantate näherte; selbst die Instrumente wurden um diese Zeit (zuerst durch Carissimi in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts) zur Mitwirkung herangezogen, doch kam man bald von dieser Neuerung wieder zurück, und wendete, wo man der instrumentalen Beihülfe nicht ganz entbehren zu können glaubte, nur noch einen *Basso continuo* für Orgel an; wenigstens haben sich die berühmtesten Motetten-Componisten, Palestrina, Orlando Lasso und Seb. Bach der obligaten Instrumente niemals bedient. (Vgl. von Dommer „Elemente der Musik" S. 336.)

sprächsweise verbunden, wie ein von Winterfeld[1]) mitgetheilter Tonsatz zeigt, wo in der tiefen Stimme der Choral erklingt

Was mein Gott will, das g'scheh allzeit,
Er wählet stets das Beste etc.

während die höhere Stimme den Choral singt:

Auf deinen Lieben Gott
Trau nur in Angst und Noth
Er kann dich allzeit retten.

So findet Hammerschmidt einen wesentlichen Anknüpfungspunkt zwischen dem allgemeinen Kirchengesange und dem geistlichen Kunstgesange, deren Zusammenhang sich bei Schütz und seinen Nachfolgern gelockert hatte, und in dieser Stellung zum Gemeindegesang weist er vielleicht noch entschiedener als sein grosser Zeitgenosse auf Seb. Bach hin, sofern wir die Neuschöpfung des der Gemeinde angehörigen protestantischen Chorals als eine der Hauptaufgaben des letzteren bezeichnen dürfen.[2])

Der Name Seb. Bach's führt uns zu derjenigen Stadt Sachsens, die wie in unsern Tagen so auch schon vor drei Jahrhunderten in der Pflege der Tonkunst mit der Hauptstadt rühmlichst wetteiferte: nach Leipzig. Bereits am Ende des 16. Jahrhunderts war mit Sethus Calvisius (Kalwitz) geb. 1556 zu Gorschleben in Thüringen, von 1592 bis zu seinem Tode 1617 Cantor der Thomasschule, die in Seb. Bach gipfelnde Reihe berühmter Männer eröffnet, welche dieser Anstalt zur Zierde gereichen; einem Künstler, der sowohl durch seine musikwissenschaftlichen Schriften (*Exercitationes musicae, Melopoeia sive Melodiae condendae ratio* u. a.) wie als Tonsetzer durch seine Harmonisirung geist-

[1]) Ev. Kirchengesang II. Beispiel No. 112.

[2]) Mit dem einfachen und innigen Tonsatz Hammerschmidt's bildet die schwülstige und grobsinnliche Sprache seiner Dichter einen wenig erfreulichen Contrast; namentlich im zweiten Theil des Werkes: „Geistlicher Dialogen ander Theil, darinnen Herrn Opitzens hohes Lied Salomonis in 1. und 2. Vocal-Stimmen, 2 Violinen, einem Instrumental- und General-Bass componiret von Andrea Hammerschmieden" (mit e). Auf der gleichen Stufe wie hier steht die Sprache des der *Vox II* vorgedruckten Lobgedichtes von Augustus Buchner (wohl identisch mit dem als Schütz' Ballett-Dichter erwähnten August Bucher, *Professor Poeseos* in Wittenberg):

„Wes ist der Toon, der Klang, und die so schönen Weysen?
Hör' ich Herrn Hammerschmied? Er leyhet ja die Hand,
Vnd spielt was alle Welt, was alle Zeit wird preisen,
So lange man noch spielt, und singen bleibt bekandt:
Der heilgen Wörter Krafft von oben rab ihn rüret,
Durchflammet Hertz und Geist, so, dass er hier stimmt an
Was mehr als Menschlich ist, und solche Lust gebieret,
Die uns bald ausser uns in Himmel reissen kan" etc.

licher Melodieen *(Harmonia cantionum ecclesiasticarum)*, in denen er als einer der ersten die Melodie der Oberstimme zutheilt, sich den Dank der musikalischen Nachwelt erworben hat. Sein Nachfolger im Amte (von 1615 bis zu seinem Tode 1630) war Hermann Schein, geb. 1586 zu Grünhayn bei Meissen, ein Geistesverwandter Schütz' als eifriger Verehrer des jungen Italiens, wie denn auch sein wichtigstes Werk „Israelis Brünnlein auserlesener Kraftsprüchlein" (1623), eine Sammlung von Kirchenliedern für concertirende Singstimmen mit Instrumentalbass, dem Titel zufolge „auf eine sonderbar anmuthige Italian-Madrigalische Manier" gesetzt ist. In die unmittelbare Nähe Bach's endlich gelangen wir mit dessen Vorgänger Johann Kuhnau, geb. 1660 zu Geissing unweit Dresden an der böhmischen Grenze, der zuerst 1683 als Student der Rechte durch eine, bei Anwesenheit des Kurfürsten Johann Georg III. aufgeführte mehrstimmige Composition die Aufmerksamkeit der musikalischen Kreise Leipzigs erregte und in Folge dessen als Organist der Thomaskirche angestellt wurde, welches Amt er sechzehn Jahre bekleidete. Während dieser Zeit erwarb er sich einen grossen Ruf als Tonsetzer, wirkte aber gleichzeitig als Rechtsgelehrter, als welcher er 1692 auf kurfürstliche Anordnung förmlich geprüft und bestellt war, bis 1700, wo er das Cantorat der Thomaskirche übernahm. In dieser Stellung bewährte er sich bis zu seinem Tode 1722 so vortrefflich, dass Mattheson in seiner „Ehrenpforte" mit Recht von ihm sagen konnte: „Sein Name kann in allen drei Stockwerken unserer Ehrenpforte Platz haben; als ein braver Organist, als ein grundgelehrter Mann, als ein grosser Musicus, Componist und Chorregent. Für's erste wüsste ich in allen diesen Stücken zusammen noch seines Gleichen nicht."

In Kuhnau's Kirchencompositionen sind die Formen des Bühnengesanges vorherrschend, doch ist der evangelische Choral durch diesen noch nicht verdrängt, wie in den Kirchenwerken der um dieselbe Zeit unter allgemeinem Beifall wirkenden Hamburger Componisten Keiser und Mattheson; auch ist die Anlage seiner Cantaten noch frei von dem trockenen Formalismus der späteren, und wenn seine Arbeiten ungeachtet solcher Vorzüge bald nach seinem Tode vergessen wurden, so ist dies nur dadurch zu erklären, dass sein ungleich genialerer Nachfolger alsbald nach seinem Amtsantritt die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen ausschliesslich auf sein Schaffen concentrirte.[1]) Erst

[1]) Zum Theil mochte auch die manchmal barbarische Sprache der Kuhnau

von späteren Geschlechtern konnte Kuhnau in seiner historischen Bedeutung vollständig erkannt und gewürdigt werden, als einer der Besten unter den Cantoren Leipzigs, deren Hauptaufgabe darin bestand, die Würde und Eigenart der protestantischen Kirchenmusik der in sie eindringenden dramatischen Musik gegenüber zu wahren, die, um mit Winterfeld zu reden, wiewohl keineswegs unberührt von der mit Verbreitung der Oper angebahnten Umwälzung der geistlichen Tonkunst, doch die Pfleger des Keimes geblieben waren, aus dem die Gestalt des evangelischen Kirchengesanges allgemach sich entfaltet hatte, der Weise des geistlichen Liedes; die so ihrem grösseren Nachfolger, Johann Sebastian Bach, einen für seine Schöpfungen wohl zubereiteten Boden hinterliessen.[1])

Eine andre Seite des Kuhnau'schen Schaffens, seine bahnbrechenden Versuche auf dem Gebiet der reinen Instrumentalmusik, wird später an geeigneter Stelle zu betrachten sein. Für jetzt und im Hinblik auf diesen Zweig der Tonkunst gebührt der Vortritt demjenigen Meister, welcher durch Weiterbildung der von den Italienern, namentlich von Frescobaldi überkommenen Orgelkunst der deutschen Instrumentalmusik gleichsam den Weg eröffnet hat: Samuel Scheidt, geb. 1587 zu Halle, gest. 1645 als Organist der dortigen Moritzkirche, neben Schütz und Schein der dritte der von den Zeitgenossen gefeierten „Drei grossen S." Ein Schüler des Peter Sweling zu Amsterdam (1540—1622) welcher zuerst und noch unabhängig von Frescobaldi das Orgelspiel und die Orgelcomposition im protestantischen Norden heimisch machte, und als Lehrer solchen Zulauf hatte, dass man ihn, wie Mattheson in seiner „Ehrenpforte" (S. 331) berichtet, nur den Organistenmacher nannte, arbeitete Scheidt mit glänzendem Erfolg an der Weiterentwickelung der von seinem Meister ihm überlieferten Kunst; während der Orgelstil Sweling's, im Wesentlichen dem der Venetianer des 16. Jahrhunderts folgend, noch als ein mit Coloraturen geschmückter

---

zu Gebote stehenden Dichtungen die Musikfreunde abgeschreckt haben, zumal nachdem in Bach's geistlichen Compositionen das Bibelwort wieder mehr und mehr an die Stelle der freien Dichtung getreten war, übrigens aber auch die letztere zu Bach's Zeit sich merklich veredelt hatte. Schwerlich wird man in den Cantaten des letzteren Kraftausdrücke finden, wie die eines Chors in Kuhnau's Ostermusik (1693):

„Alleluja, es ist Victoria!
Des Todes Stachel ist zerbrochen,
Des Satans Gurgel abgestochen" etc.

[1]) Ev. Kirchengesang. III. S. XVI.

Vocalsatz erscheint, lässt Scheidt's Hauptwerk, eine 1624 zu Hamburg unter dem Titel *Tabulatura nova* erschienene Sammlung von Vocal- und Orgelcompositionen, in letzteren das Bestreben nach einer, wenn auch streng polyphonen, doch der Natur des Instrumentes völlig entsprechenden Setzart deutlich erkennen. Seine Meisterschaft in der technischen Behandlung der Orgel zeigt er überdies in der dem Werke beigefügten Anweisung zum Gebrauche der Register, der verschiedenen Manuale und des Pedals, mit welcher er den ihm Nachstrebenden einen wichtigen Dienst erwiesen hat; von diesen sind dem hallischen Meister am nächsten gekommen: Johann Jacob Froberger, geb. 1635 in Halle, gest. 1695 in Mainz als Hoforganist Kaiser Ferdinand's III.; Johann Kaspar Kerl, geb. 1628 in Gaimersheim bei Ingolstadt, gest. in München 1693, beide Schüler des Frescobaldi; ferner Johann Pachelbel, gest. 1706 als Organist der Sebalduskirche zu Nürnberg, Dietrich Buxtehude, gest. 1707 als Organist der Marienkirche zu Lübeck, Johann Adam Reinken, gest. 1722 als fast Hundertjähriger nach sechzigjähriger Organisten-Wirksamkeit an der Catharinenkirche zu Hamburg, alle mit grösserem oder geringerem Erfolg an der Ausbildung eines vom Vocalsatz wesentlich verschiedenen Instrumentalstils mitarbeitend; endlich noch Friedrich Wilhelm Zachau, bis zu seinem Tode 1714 Organist der Liebfrauenkirche in Halle, der wie gleichzeitig sein leipziger College Kuhnau, sowohl die Literatur seines Instrumentes als auch die der dramatischen Kirchencantate in schätzbarer Weise vermehrte; auch als Lehrer Georg Friedrich Händels[1]) in ähnlicher Weise die Glanzepoche der deutschen geistlichen Musik verkündete, wie Kuhnau als Amtsvorgänger Seb. Bach's.

Bei weiterer Umschau nach den Fortschritten, welche die deutsche Tonkunst des 17. Jahrhunderts der Berührung mit den Italienern verdankt, gelangen wir schliesslich noch in den hohen Norden. In Königsberg war es, dem Ausgangspunkt der früher erwähnten, durch Eccard zur Bedeutung gelangten preussischen Tonsetzerschule, wo 1672, noch in Schütz' Todesjahre ein Passionswerk vom dortigen Capellmeister Johann Sebastiani

[1]) Wie dieser seinem Meister noch zu dessen Lebzeiten Ehre gemacht hat, ergeben u. a. die Acten der Schloss- und Domkirche zu Halle, aus denen Winterfeld (Evangel. Kirchengesang III. S. XXI.) berichtet, dass, während der Abwesenheit des Organisten dieser Kirche „der *studiosus* Georg Friedrich Hendel öfter seine Vices versehen habe und seiner Geschicklichkeit halber zu diesem Amte angerühmt und recommendiret worden sei."

(geb. zu Weimar) erschien, das hinsichtlich des freien Gebrauches aller neueren, durch die dramatische Musik gewährten Ausdrucksmittel den gleichartigen Arbeiten des Dresdener Meisters nicht nachsteht, im Uebrigen aber noch einen wichtigen Schritt über sie hinaus thut und sich der späteren, mit Bach abgeschlossenen Form der Passion nähert, indem hier zum ersten Mal der protestantische Choral in beziehungsreicher Weise mit der Darstellung der Leidensgeschichte in Verbindung gebracht ist.

Der vollständige Titel dieses, nach Winterfeld[1]) noch 1845 in der musikalischen Bibliothek zu Wehlau in Ostpreussen befindlichen Werkes lautet: „Das Leyden und Sterben unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi, In eine *recitirende Harmonie* von 5 singenden und 6 spielenden Stimmen, nebst dem *Basso continuo* gesetzet, Worinnen zu Erweckung mehrer *Devotion* unterschiedliche Verse aus denen gewöhnlichen Kirchen-Liedern mit eingeführet, und dem Texte *accomodir*et worden, von Sr. Churfl. Durchl. zu Brandenb. bestaltem Capell-Meister in Preussen, *Johanne Sebastiani*, *Vinariâ Thuringo*. Königsberg, gedruckt durch Friedrich Reussnern 1672, in Verlegung des Autoris." Die Darstellung der Leidensgeschichte nach dem Evangelium des Matthäus (Cap. 26 und 27) wird durch ein kurzes Vorspiel für Streichinstrumente eingeleitet, dem sich ein ebenfalls kurzer fünfstimmiger Chor mit dem Text: „Höret das Leyden und Sterben unseres Herrn Jesu Christi nach dem heiligen Mathäo" anschliesst. Die nun folgende Erzählung des Evangelisten, wie auch die Reden Christi und der übrigen handelnden Personen sind, wie der Verfasser sich in seinem Vorwort ausdrückt „auf *recitirende* und dergleichen nach heutiger Manier, auch mit Kirchen-Liedern aussgeziehrte *Concert*-Art" gesetzt, jedoch mehr arienhaft als eigentlich recitativisch gehalten und werden bei hervortretenden Stellen von Streichinstrumenten begleitet, welche letztere auch durchweg die Volkschöre verstärken. Zum Schluss ertönt ein vom Chor vorgetragenes Gebet „Dank sey dem Herrn, der uns erlöset hat durch sein Leyden von der Hellen", dem dann noch ein „Danksagungs-Liedchen für das bittre Leyden Jesu Christi" folgt, welches nach der Predigt „gantz zum Beschluss, nach den Collecten kann gesungen werden." Die Choralverse, mit einer einzigen Ausnahme Tonsätze von Eccard, werden nur einstimmig (die Oberstimme) gesungen, während vier tiefe Streichinstrumente die Harmonie ausführen, und sind, ähn-

[1]) Evang. Kirchengesang. II. S. XIV.

lich wie bei Hammerschmidt, an passender Stelle in den biblischen Text eingefügt; so das Lied „Vater unser, im Himmelreich" als bekräftigende Ergänzung der Worte des Heilands „dass ich dorthin gehe und bete", das Lied „O Lamm Gottes unschuldig" anknüpfend an den Ruf des Volkes „Er ist des Todes schuldig" u. a. Mit Recht behauptet von Dommer (Handbuch der Musikgeschichte S. 343), dass hier in wesentlichen Punkten die formale Grundlage, auf welcher Bach fünfzig Jahre später die Passion ausbaute und vollendete, bereits vorhanden ist: Wir haben den dramatischen Stil für die Volkschöre und die freie ausdrucksvolle Recitation für die Einzelreden des Evangelisten und der handelnden Personen; ferner den in die Kunstform mit verflochtenen, die protestantische Gemeinde repräsentirenden Choralgesang. Nur jene unsichtbare Gemeinde, Zion und die Gläubigen mit ihrer Betrachtung und Auslegung des Evangelientextes fehlt noch.

Nicht geringeres Verdienst hat sich ein zweiter königsberger Tonsetzer erworben, Heinrich Albert, von 1631 bis zu seinem Tode um 1656 Organist an der Altstädtischen Kirche daselbst, wenngleich nur um ein knappbegrenztes Gebiet seiner Kunst, das des Liedes. Geboren 1604 zu Lobenstein im Vogtlande, hatte er schon in frühem Alter die erfrischende Wirkung der aus dem Leben herausströmenden jugendlichen Lyrik empfunden, als deren erster Vertreter in Deutschland eben damals Paul Fleming in seinem engeren Vaterlande aufgetreten war. Nach dem Vorbilde dieses echten Lyrikers widmete sich Albert, schon während er in Leipzig die Rechte studirte, mit Eifer der Dichtkunst, zugleich aber trat seine musikalische Begabung so entschieden hervor, dass er bald das wissenschaftliche Studium aufgab und die Kunst zu seinem Beruf wählte. Als Neffe des Heinrich Schütz lag es ihm nahe, sich behufs seiner musikalischen Ausbildung nach Dresden zu wenden, wo er mit der Lehre dieses Meisters auch dessen Vorliebe für die italienische Musik in sich aufnahm; dann aber brachte er den sächsisch-italienischen Liederklang zu den Königsbergern, deren angesehenster Dichter, Simon Dach, der Sänger des noch heute nicht vergessenen „Aennchen von Tharau" in ihm einen geistesverwandten und willkommenen Mitarbeiter begrüsste.[1]) Aus dem von diesen Männern und den Dichtern Roberthin und Mylius gebildeten

[1]) Vgl. Lemcke „Geschichte der deutschen Dichtung neuerer Zeit" I. S. 254.

Freundeskreise ging in der Folge eine Fülle herrlicher, volksthümlicher Lieder geistlichen und weltlichen Inhaltes hervor, welche Albert in den Jahren 1638—1648 unter dem Titel „Arien, in ein Positiv, Clavicymbal, Theorbe oder anderes vollstimmiges Instrument zu singen gesetzet etc." veröffentlichte. Der Stil seiner Lieder zeigt eine eigenartige, geschmackvolle Verbindung des recitativischen mit dem ariosen, zierlich-melodischen Gesange; sie sind theils einstimmig mit Generalbass, theils mehrstimmig gesetzt und lassen fast ausnahmelos eine ungewöhnliche melodische Erfindungskraft erkennen, während die Kunst der harmonischen Entfaltung der Melodie dem Componisten in geringerem Maasse eigen ist, als seinen berühmten Vorgängern Eccard und Stobäus.

Mit ähnlichem Erfolge wurde um dieselbe Zeit die lyrische Poesie in Berlin gepflegt, wenn auch die hier wirkenden Meister dem von Italien ausgegangenen Impulse zu freierem musikalischen Schaffen nicht mit der gleichen Bereitwilligkeit folgten wie ihre Collegen im übrigen Deutschland. Gerade diesem Beharren in der älteren Richtung aber verdanken wohl die Weisen der berliner kirchlichen Liedersänger aus der Zeit des grossen Kurfürsten jene Originalität und Volksthümlichkeit, welche ihre Wirksamkeit durch Jahrhunderte ungeschwächt erhalten hat. Der bedeutendste unter den berliner Meistern dieser Zeit ist Johann Crüger, geb. 1598 zu Gross-Breese bei Guben in der Nieder-Lausitz, von 1622 bis zu seinem Tode 1662 Cantor an der Nicolaikirche. Sein erstes Auftreten als Componist geistlicher Lieder fällt in das Jahr 1640, wo er ein Werk veröffentlichte: „Neues vollkömmliches Gesangbuch Augspurgischer Confession für die christlichen Kirchen der Chur- und Mark Brandenburg, fürnemlich beider Residenzstädte Berlin und Kölln." Einen bemerkenswerthen Aufschwung nimmt Crüger's Schaffen in Folge seiner Berührung mit Paul Gerhardt, dem edelsten und begabtesten unter allen Lyrikern seiner Zeit, dem Sänger der Lieder „Nun ruhen alle Wälder" „Befiehl du deine Wege" „O Haupt voll Blut und Wunden"[1]), wie dies seine später (1649

[1]) Von ihm sagt Lemcke (a. a. O. S. 281): Gerhardt ist einer der erfreulichsten Dichter dieser ganzen Periode. In seinen besten Liedern zeigt er ein so harmonisches, klares Gemüth, ein solches Vergessen seiner Selbst, ein Fernsein von aller Eitelkeit, von allen Gedanken an die Wirkung seines Gesanges, damit von aller Absicht und Manier, innerhalb seines Kreises und seiner Fähigkeit solche Fülle und ruhige, maassvolle Kraft, dass ihm in dieser Beziehung keiner seiner deutschen Zeitgenossen nahe kommt. Er hat innere Anschauung, künst-

und 1653) erschienenen Liederbücher bekunden. Als Meister im kunstreichen Tonsatz bewährt sich Crüger in seinem letzten Werk, der 1658 erschienenen harmonischen Bearbeitung der Melodieen des von Lobwasser aus dem französischen übertragenen Marot-Beza'schen Psalters.[1]) Wie bei Albert so liegt aber auch bei ihm der Schwerpunkt seines Könnens nicht in der Erfindung geistreicher Harmonieen, sondern edler, zum Herzen dringender Melodieen, von denen nicht wenige, darunter die zu den Liedern „Jesu meine Freude" „Jesus meine Zuversicht" „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen" „Schmücke dich, o liebe Seele" „Nun danket alle Gott" bis zur Gegenwart in gottesdienstlichem Gebrauch geblieben sind und ihre gemüthsbewegende Kraft stets aufs Neue erweisen.

* *
*

Im Vorstehenden haben wir versucht, einen Ueberblick über die bemerkenswerthesten künstlerischen Neubildungen zu gewinnen, welche die deutsche Musik des 17. Jahrhunderts den, vom grössten Theil ihrer Vertreter mit Begeisterung aufgenommenen Anregungen Italiens verdankt; es tritt nun die Frage an uns heran, welchen Nutzen die italienische Tonkunst selbst, in ihren verschiedenen Zweigen, aus der im Anfang des Jahrhunderts dort entstandenen Bewegung zu ziehen gewusst hat; ob die am Schlusse unserer Einleitung geschilderte schrankenlose Hingabe an die neuerfundene Kunstform des musikalischen Drama, der Oper, eine Vernachlässigung der übrigen Musikgattungen zur Folge gehabt habe; ob, um ein bestimmtes Gebiet in's Auge zu

---

lerisch verschönernde Phantasie. Seine Sprache ist fliessend, doch nicht gelehrt eingeschnürt, sondern in der einfachen, im guten Sinne volksmässigen Weise sich bewegend. Nie klebt er am Aeusserlichen und nie verliert er sich in Bilder. Fleming und andre Lyriker dieser Epoche übertreffen ihn, der eine in Diesem, der andre in Jenem; aber in jener harmonischen Grundstimmung, die doch der Kraft und Würde nicht ermangelt, übertrifft er sie Alle. Und weil er, voll seine tüchtige Persönlichkeit gebend, dichtete ohne rechts und links zu schauen und sich beirren zu lassen durch Tendenz oder Egoismus allgemeiner oder künstlerischer Art, so entstand bei seiner poetischen Begabung Gutes und Erfreuliches und Wirksames. Seine Poesie gab dem evangelischen Kirchenlied einen neuen Halt.

[1]) Wie der Titel lautet „mit 4 Vocal- und 3 Instrumentalstimmen nebst dem *Basso continuo* aufgesetzet zu nützlichem Gebrauch der christlichen Kirchen" etc. Eine speciell für die Gemeinde bestimmte Ausgabe des Psalters, nur die Melodieen enthaltend, erschien ungefähr gleichzeitig.

fassen, die in jenem, S. 86 citirten Worte Caccini's unter Zustimmung zahlreicher Künstler und Kunstfreunde ausgesprochene Verfehmung des Contrapunkts wirksam genug gewesen sei, um die grossen Traditionen der jüngsten Vorzeit, das künstlerische Vermächtniss eines Palestrina, eines G. Gabrieli in Vergessenheit gerathen zu lassen. Die Antwort auf diese Frage giebt uns das Leben und Wirken eines Mannes, dem die italienische Tonkunst in gleichem Maasse Dank schuldet wie den genannten Meistern, da er die ihr durch das Uebergewicht der Oper drohende Gefahr, in Einseitigkeit zu verfallen, abzuwenden gewusst hat, und durch erfolgreiches Weiterbauen auf der im 16. Jahrhundert gewonnenen Grundlage dem musikalischen Schaffen auch ausserhalb der Opernbühne neue, fruchtbare Gebiete erschloss: Giacomo Carissimi.

Das Leben wie die Werke dieses Künstlers sind verhältmässig wenig bekannt. Aus den dürftigen Mittheilungen seiner Zeitgenossen[1]) und vereinzelten Angaben späterer Musikschriftsteller erfahren wir, dass er 1604 in Marino im Albanergebirge unweit Rom geboren ist, in letzterer Stadt von einem unbekannt gebliebenen Meister seine Ausbildung erhalten hat und im Alter von zwanzig Jahren als Capellmeister an einer Kirche in Assisi angestellt wurde. Seine epochemachende Wirksamkeit als Componist begann 1628, wo er die Capellmeisterstelle der Kirche S. Apollinare des *Collegio germanico* zu Rom übernahm, welches Amt er bis zu seinem Tode 1674 bekleidete. Diesen Daten fügt Pitoni in seiner Anfang des 18. Jahrhunderts verfassten *Notizia de 'Contrappuntisti e compositori di Musica* noch hinzu, dass der Künstler von grosser Statur und melancholischer Gemüthsart gewesen sei, dass er in der genannten Kirche begraben liege und seine derselben vermachten Werke dort bewahrt werden. Auch von diesen hatte man bis vor wenigen Jahren nur spärliche Kenntniss, und namentlich wusste man von den Hauptwerken des Meisters, seinen Oratorien, kaum mehr als von Hörensagen; um so grösser ist das Verdienst, welches sich Friedrich Chrysander erworben hat, indem er vier Werke dieser Gattung *Jephte*, *Judicium Salomonis*, *Baltazar* und

[1]) Unter ihnen Carissimi's Freund, der durch seine zum Theil maasslos phantastischen Schriften über Musik zu zweifelhaftem Ruhm gelangte Jesuit Athanasius Kircher. Dieser nennt ihn in seiner 1649 zu Rom erschienenen *Musurgia universalis I.* S. 603: *„Jacobus Carissimus excellentissimus et celebris famae symphoneta ecclesiae Sancti Apollinaris collegii Germanici multorum annorum spatio musicae praefectus dignissimus.“*

Jonas in seinen „Denkmälern der Tonkunst“[1]) in Partitur veröffentlichte. In diesen Werken, welche nur den kleineren Theil dessen ausmachen, was Carissimi auf dem Gebiet des Oratoriums geschaffen hat — Fétis zählt in seiner *Biographie universelle des musiciens* (2. Aufl. II. S. 190) noch sieben andre Werke dieser Gattung auf, die sich handschriftlich in der pariser Bibliothek befinden, nämlich: *Histoire de Job; la plainte des damnés; Ezéchias; David et Jonathas; Abraham et Isaac; le jugement dernier; le mauvais riche* — in diesen Werken tritt uns die hohe Meisterschaft des Componisten im dramatischen sowohl wie im polyphonen Stil glänzend entgegen. Zeigt er sich in seiner Beherrschung des letzteren als echter Nachkomme Palestrina's und würdiges Haupt der römischen, den kirchlichen Figuralgesang vor allem pflegenden Schule, so ragt er andrerseits als Dramatiker hoch über seinen Vorgängern und Zeitgenossen empor. Die bei Peri, Caccini und selbst bei Monteverde noch unbeholfene und eckige Monodie gewinnt unter seinen Händen anmuthigen Fluss und bestrickenden Reiz; das Recitativ hat seine frühere Steifheit abgelegt und erscheint bei ihm als natürlicher Ausdruck der erregten Empfindung; die geschmeidige, melodiöse Führung seiner Bässe steht in wohlthuendem Gegensatz zu dem monotonen Gang des älteren Generalbasses. Besonders aber überrascht in den zuerstgenannten (auf meist gereimte lateinische Textworte gesetzten) Oratorien die Kraft und die Lebhaftigkeit des Ausdruckes der Chöre, so im *Jephte*, wo ein Frauenchor die rührende Klage der *Filia* mit den im Echo wiederholten Worten „*Plorate colles, dolete montes*“ beantwortet; ferner die breit angelegten, in vollem polyphonen Glanze prangenden Chöre der Schwelger im *Baltazar*, der Doppelchor im *Jonas* „*Tulerunt nautae Jonam et miserunt in mare*“; der, die Bussfertigkeit der Niniviten schildernde, von drei Instrumenten nebst Continuo begleitete Schlusschor desselben Oratoriums und viele andre.

Eine verhältnissmässig unbedeutende Rolle spielen in diesen Werken die Instrumente; nur im *Judicium Salomonis* und im *Baltazar* findet sich eine längere Instrumental-Einleitung; im *Jonas* ist dieselbe auf sechzehn Takte beschränkt und im *Jephte* fehlt sie ganz. Um so mehr hat der Componist seine Sorgfalt dem vocalen Theil zugewendet, und in der That ist hier die menschliche Stimme sowohl einzeln wie auch im kunstreichen

[1]) Unter dem Titel „Carissimi's Werke“ I. Abtheilung. Oratorien. Bergedorf bei Hamburg 1869.

Ensemble mit solchem Geschick und so richtiger Erkenntniss ihrer wirkenden Kraft behandelt, dass wir dem Componisten ausser seinen übrigen Verdiensten noch das weitere zuerkennen müssen, der eigentliche Schöpfer des italienischen Kunstgesanges zu sein. Als solcher ist er, wie es scheint, auch über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus von den Zeitgenossen anerkannt worden, denn wie Fétis (a. a. O. S. 191) berichtet, erschien 1696 in Augsburg eine von ihm verfasste Gesanglehre unter dem Titel „*Ars cantandi*, das ist richtiger und ausführlicher Weg, die Jugend aus dem rechten Grund in der Singkunst zu unterrichten, aus dem italiänischen in deutsch übersetzt von einem Musikfreund", welche bis 1753 daselbst sieben Mal neu aufgelegt wurde.[1])

Man darf sich nicht wundern, wenn Carissimi bei seinem, dem Idealen zugewendeten und nach höchster Kunstreinheit verlangenden musikalischem Naturell, sich von der Oper, in welcher zu seiner Zeit der künstlerische Gehalt durch das Ueberwuchern der äusseren Zuthaten schon bedenklich gefährdet war, wenig angezogen fühlte und dies Kunstgebiet, wie man bis jetzt annehmen muss, ganz unberücksichtigt gelassen hat. Dafür bot ihm ausser dem Oratorium noch eine andre Gattung des Gesanges reichlichen Ersatz, nämlich die seiner Individualität durchaus entsprechende und durch ihn zum Abschluss gebrachte Form der Cantate. Die Entstehung dieser Gattung fällt mit dem ersten Erscheinen des Einzelgesanges (Ende des 16. Jahrhunderts) zusammen, dessen beide Zweige, das Recitativ und das Arioso sie in sich vereinte, und so, durch Aufnahme eines dramatischen Elementes, zu dem rein lyrischen Liede in Gegensatz trat. Dass von einem „Erfinder", als welcher unser Meister noch bis in die neueste Zeit vielfach bezeichnet wurde, hier so wenig die Rede sein kann wie bei anderen Formen der Tonkunst, liegt auf der Hand, da solche, bevor sie lebensfähig vor den Augen der Zeitgenossen erscheinen, unter allen Umständen eine Reihe obscurer Entwickelungsphasen zu durchlaufen haben. Wäre das erste Auftauchen des Namens in diesem Falle entscheidend, so würde der venetianischen Dilettantin Barbara Strozzi die Ehre der Erfindung der Cantate gebühren, welche bereits 1653 ein Werk veröffentlichte unter dem Titel *Cantate, Ariette e Duetti*, in Folge dessen sie von mehreren älteren Autoren als „Erfinderin"

[1]) Fétis setzt hinzu, dass das italienische Original dieses Werkes vermuthlich ungedruckt geblieben ist, und wahrscheinlich die handschriftliche Copie eines Schülers jener Uebersetzung zur Grundlage gedient hat.

bezeichnet wird; und auch sie müsste streng genommen dem Benedetto Ferrari aus Reggio den Vortritt lassen, in dessen, vom englischen Musikhistoriker Burney aufgefundenen, 1638 zu Venedig erschienenen *Musiche varie a voce sola* ein kurzer, liedartiger Gesang mit *Cantata* überschrieben ist. In Wahrheit aber darf Carissimi als Vater dieser Kunstgattung gelten, da sie durch ihn erst als solche in die musikalische Welt eingeführt wurde, wo sie dann bald zu so grosser Beliebtheit gelangte, dass ihr das bis dahin in der Kammermusik allein herrschend gewesene Madrigal für immer weichen musste.

Wie schon angedeutet, bildet die Cantate den Uebergang von der rein lyrischen zu der im Oratorium ihren vollen Ausdruck findenden lyrisch-dramatischen Musik. „Dem Begriff nach unsicherer und schwankender als irgend eine aller übrigen Tonformen" heisst es in A. von Dommer's vortrefflichem Buche „Elemente der Musik" (S. 344) „ist sie sowohl auf rein lyrischem Gebiete, oden- und liedartig, als auch (wenigstens in äusserer Form) dem Oratorium ähnlich anzutreffen. Man findet manche Werke Cantaten benannt, denen die Bezeichnung Ode, Psalm, Hymnus etc. ebensogut zukommen würde, und auf der anderen Seite muss der Name hie und da auch für Oratorien in kleiner Form, doch mit fortlaufender Handlung, herhalten, wenngleich er hier zuletzt am Orte ist." Die Form der Cantate ist in der Regel durch den Inhalt des Gedichtes bestimmt; sie ist einstimmig (mit Begleitung des Claviers oder eines anderen harmonischen Instruments), wenn das lyrische Element vorherrscht und das dramatische nur nebenbei auftritt, zu dessen Ausdruck dann das Recitativ an die Stelle des Arioso tritt; mehrstimmig dagegen, wenn in der Dichtung der dramatische Charakter überwiegt. In diesem Falle wechseln meist mehrere einzelne Stimmen im Solo und Ensemble ab, unter Umständen aber treten noch Chor und Orchester hinzu, und in dieser Erweiterung, welche der Cantate das Ansehen einer dramatischen Scene giebt, wurde sie grosse Cantate genannt, eine Kunstform, die namentlich zur Zeit Seb. Bach's sich allgemeiner Beliebtheit erfreute und von diesem wie von andern Componisten des 18. Jahrhunderts bei allen denkbaren festlichen Veranlassungen reproducirt wurde, geistlichen wie weltlichen, denn der Inhalt des Gedichts konnte, wie auch bei der kleinen Cantate, beiderlei Art sein. Die Anordnung des musikalischen Theils war anfangs ziemlich genau bestimmt. Mattheson sagt darüber im „Vollkommenen Capellmeister" (S. 214) „diejenige Einrichtung der Cantaten, wo-

selbst mit einer Arie angefangen, mit der andern das Mittel erfüllet und mit der dritten geschlossen wird, ist die gefälligste. Die Untermischung des Recitativs verstehet sich. Wiewohl auch ein anfangender Recitativ, wenn er nachdrücklich geräth, bisweilen mehr Aufmercksamkeit verursacht."

Was den Stil der Composition anlangt, so gehört die Cantate zur Gattung der Kammermusik, welche sich gleichzeitig mit der dramatischen von der Kirchenmusik abzweigte und selbständig entwickelte. Wie der Name andeutet, war sie ursprünglich zur Ausführung in fürstlichen und herrschaftlichen Sälen oder Zimmern (Kammern) bestimmt[1]), und damit durch ihren Stil sowohl von der Kirchenmusik wie von der eigentlich dramatischen (theatralischen) wesentlich verschieden; von der ersteren schon als weltliche Kunstgattung, von der letzteren, weil sie, auf verhältnissmässig kleine Räume berechnet, statt mit grossen und kräftigen Strichen und lebhaften Farben, vielmehr durch Feinheit und Sorgfalt der Arbeit zu wirken sucht. Dieser bedarf der Kammerstil um so mehr, als hier die Aufmerksamkeit der Hörer weder durch ein kirchliches Ceremoniell noch durch eine theatralische Handlung getheilt, sondern allein durch die Musik in Anspruch genommen wird. Das Gebiet der Kammermusik war im 17. und auch noch im folgenden Jahrhundert ungleich grösser als heute, wo es nur die Instrumentalmusik begreift, und streng genommen auch von ihr nur einen Theil, nämlich die Compositionen für ein oder mehrere Soloinstrumente, als Sonaten, Duette, Trios etc. Wie wir aus Scheibe's 1745 erschienenem „Critischen Musicus" gesehen haben, wurden damals alle möglichen Vocal- und Instrumentalcompositionen, die nicht für die Kirche oder das Theater bestimmt waren, der Kammermusik zugerechnet. „Es sind aber die Singestücke, welche eigentlich zum Kammerstyl gehören, sehr verschieden" fährt er fort „denn es kommen sowohl sehr starke und weitläuftige, als auch nur mittelmässige und kleine Stücke darinnen vor. Auch ganz kurze Oden und Lieder gehören dazu. Was aber die weitläuftigen Stücke betrifft, so sind solche Dramata, Serenaten und allerhand andere starke Cantaten, die bei ver-

[1]) „Eigentlich aber nennet man das Kammermusik, was man in den Zimmern, auf Sälen und bei der Tafel musiciret. Man brauchet sie auch zu öffentlichen Abendmusiken, zu dramatischen Stücken, bei Assembleen, bei Jagden und bei allerhand ausser der Kirche und Schaubühne vorfallenden Begebenheiten und also bei allen übrigen Ergetzlichkeiten." (S. Scheibe „Critischer Musicus" II. S. 379).

schiedenen Gelegenheiten, als bei der Tafel, bei Aufzügen, bei Hochzeiten, Geburtstägen, und bei andern freudigen Begebenheiten, theils zur Pracht, theils zur Lust und zur Ergetzlichkeit gebrauchet werden .... Zu der Instrumentalmusik aber gehören alle Arten der Concerten, Ouvertüren, Symphonien, Sonaten, Trios, Solos u. d. g." Dass die Kammermusik bei einer solchen Ausdehnung ihrer Grenzen die der Kirchen- und Opernmusik nicht immer streng respectirte, braucht kaum besonders erwähnt zu werden; auch Scheibe fügt seiner Aufzählung der verschiedenen Kammermusikformen die Bemerkung hinzu: „Wiewohl unter den Instrumental- und Singesachen auch einige begriffen sind, die man auch wohl auf dem Theater und in der Kirchen braucht."

Da nun die Instrumentalmusik zur Zeit des Carissimi noch weit entfernt war, mit der Vocalmusik an Ausdrucksfähigkeit wetteifern zu können, so fiel dieser letzteren selbstverständlich der Hauptantheil an der Ausbildung des Kammerstils zu, und namentlich waren es die Gesänge für eine oder wenige Solostimmen mit Begleitung eines Instrumentes, die sogenannten Kammercantaten, in denen das Wesen und die Vorzüge dieses Stils am entschiedensten zur Geltung gelangten. Hier konnte der Componist seinen Geschmack und sein ganzes tonsetzerisches Können am reichsten entfalten, und in diesem Sinne behauptet auch Mattheson („Beschütztes Orchester" S. 142) „dass der Cammerstyl gemeiniglich der erste sei, darin ein angehender Componist was setzet, da dieser Styl doch würcklich der schwereste zu *reussiren*" sowie „dass eine solche Composition extraordinaire Meriten haben müsse, wenn einen nicht das *Oscitiren* (Gähnen) dabei ankommen solle." Diesem Verlangen aber hat keiner so vollständig entsprochen wie Carissimi, der uns in seinen zahlreichen ein- und mehrstimmigen Kammercantaten (erstere von ihm auch *Aria da camera* genannt) ebensoviele mustergültige Beispiele des Kammerstils hinterlassen hat, Schöpfungen, deren edle und warme Melodik, geistreiche Stimmführung, reiche und völlig entwickelte Harmonie sie den besten Meisterwerken späterer Zeiten gleichstellen. Zudem zeichnen sich Carissimi's Kammercantaten noch durch eine echt dramatische, gleichwohl aber die Grenzen des rein Musikalischen nie überschreitende Belebtheit sowie durch grosse Sorgfalt der Deklamation aus,[1]) welche

[1]) Ich verweise dabei auf die köstlichen, von Gevaert in der Sammlung *Les gloires d'Italie* (Paris bei Heugel) veröffentlichten Cantaten *Vittoria, Vittoria.* (Nr. 2 für Sopran oder Tenor) und *O mirate che portenti!* (Nr. 41 für zwei

letztere Hauptbedingung einer guten Vocalmusik vom Künstler so gewissenhaft erfüllt ist, dass die italienischen Musiker seiner Zeit, wie der Danziger Capellmeister Meder berichtet, ihn spottend den musikalischen Redner nannten, wozu Mattheson, der diese Aeusserung in seiner „Ehrenpforte" (S. 220) mittheilt, sehr richtig bemerkt: „Solche Stichelworte sollten manchem sehr angenehm sein."

Ebenso ungenügend wie die Nachrichten über Carissimi's Leben und Wirken sind die in Betreff seines berühmtesten Schülers und Nachfolgers auf dem von ihm betretenen Wege, Marc Antonio Cesti. Geboren um 1620 zu Florenz, anfangs dem geistlichen Stande angehörig *(Conventuale di Arezzo* nennt ihn Galvani in seiner Schrift *I teatri musicali di Venezia* S. 190), von 1649 an aber als Operncomponist und später auch als Capellmeister zu Florenz und Wien (am Hofe Leopold's I.) thätig, beschloss er sein Leben in Venedig, wo er während der an früherer Stelle beschriebenen Glanzepoche der Oper zu den beliebtesten Componisten für die dortigen Bühnen gehörte. Inmitten dieser Erfolge jedoch blieb er der Lehren seines Meisters stets eingedenk und hielt den Kammerstil genugsam in Ehren, um ihn nicht nur in zahlreichen, nach dem Muster Carissimi's verfassten Cantaten, sondern auch, soviel als thunlich in seinen Opern zur Geltung zu bringen. Dies wenigstens scheint der Sinn einer Aeusserung des obenerwähnten Capellmeisters Meder zu sein „Carissimi's Scholar Marc Antonio Cesti habe die Cantaten entheiligt[1]) und unter die Opern gemischet: so, dass in den römischen Opern allezeit Cantaten gesungen worden." Auch von Dommer deutet (Handbuch der Musikgeschichte S. 300) jene Worte nicht anders, als dass Cesti „von den Formen und Erfahrungen im Dramatischen, welche Carissimi und er selbst innerhalb der Cantate gewonnen hatten, in der Oper Gebrauch

---

Soprane), als einige der wenigen Proben des Kammerstils, welche aus der reichen, bisher in musikgeschichtlichen Werken und in Bibliotheken verstreuten Hinterlassenschaft des Meisters dem Publicum zugänglich gemacht worden sind. Wer einmal Gelegenheit gehabt hat, diese Gesänge oder ein Oratorium Carissimi's stilvoll vorgetragen auf sich wirken zu lassen, der wird unbedenklich das Lob unterschreiben, welches Athanasius Kircher seinen S. 140 citirten Worten hinzufügt: *Prae aliis ingenio pollet & felicitate compositionis, ad Auditorum animos in quoscunque affectus transformandos. Sunt enim ejus compositiones succo et vivacitate spiritus plenae.*

[1]) In Bezug auf seine frühere Bemerkung, Carissimi, den er päpstlichen Capellmeister nennt, habe nur geistliche Cantaten geschrieben. (Vgl. Mattheson „Ehrenpforte" S. 220).

gemacht und die Cantate als dramatische Scene auf dieselbe übertragen habe." Unter jenen römischen Opern aber, von denen Meder spricht, sind nach ihm italienische überhaupt und insbesondere venezianische zu verstehen; „denn abgesehen davon, dass man von bedeutenderen römischen Operncomponisten aus dieser Zeit nichts weiss, bestanden, in Hinsicht auf die Ausbildung des dramatischen Stils, zwischen Carissimi und den Venezianern auch weit nähere Beziehungen als zwischen ihm und den Römern, und seine Vervollkommnungen des dramatischen Stils haben auch vorzugsweise die Venezianer sich zu Nutzen gemacht."

Weit genauer sind wir über einen dritten, nächst Carissimi wohl den bedeutendsten Vertreter des Kammergesanges, über Agostino Steffani unterrichtet, dank der lebensvollen und eingehenden Darstellung, durch welche Fr. Chrysander in seiner Biographie Händel's die Persönlichkeit und die Werke dieses Künstlers der Vergessenheit entzogen hat. Steffani, dessen Name schon deswegen mit Achtung genannt zu werden verdient, weil seine Kammercompositionen auf Händel nicht weniger anregend und bildend gewirkt haben wie die Oratorien des Carissimi, wurde 1655 zu Castelfranco im Venezianischen geboren und erhielt seinen ersten Unterricht als Chorknabe der Marcuskirche zu Venedig, seine weitere Ausbildung aber durch Ercole Bernabei[1]) in München, wohin ihn ein durch seine herrliche Stimme bezauberter deutscher Musikfreund mit sich genommen hatte. Hier widmete sich der junge Künstler unbeschadet seiner musikalischen Ausbildung zugleich dem wissenschaftlichen, speciell dem theologischen Studium, und betrieb dasselbe mit solchem Eifer und Erfolg, dass er verhältnissmässig früh die geistlichen Weihen, und bald darauf auch den Titel *Abbate* empfing, unter welchem er später allgemein bekannt war. Musikalisch bethätigte er sich zunächst als Hof-Organist, sowie durch die Composition von Kirchenmusiken, deren erste er 1674

[1]) Bernabei, einer der berühmtesten Contrapunktisten seiner Zeit und Meister im Palestrinastil, Schüler des unmittelbar an Palestrina anknüpfenden Orazio Benevoli, wurde um 1620 zu Caprarola im Kirchenstaat geboren, war zuerst Capellmeister an der *Capella Giulia* der Peterskirche, von 1674 bis zu seinem Tode 1684 aber Capellmeister in München als Nachfolger des Joh. Kaspar Kerl, in welchem Amte ihm wiederum sein Sohn Giuseppe Antonio B. nachfolgte. Ausser zahlreichen Kirchenwerken hat er werthvolle Madrigale und drei Opern für die Münchener Bühne geschrieben. Von den Compositionen seines Sohnes findet sich ein vierstimmiges *Agnus dei* und ein siebenstimmiges *Ave regina* in Martini's Lehrbuch des Contrapunkts II. S. 127 und S. 251.

in seinem neunzehnten Lebensjahr unter dem Titel *Psalmodia vespertina volans octo plenis vocibus concinenda* veröffentlichte, ein Werk, dem später die Ehre zu Theil wurde, von dem berühmtesten Theoretiker Italiens, dem Padre Martini in seinem Lehrbuch des Contrapunkts (II. S. 311.) unter den Mustern der Fugenkunst citirt zu werden.

Nachdem Steffani 1681 mit seiner ersten Oper *Marco Aurelio* auch in der weltlichen Composition erfolgreich debütirt hatte, wurde ihm die Leitung der kurfürstlichen Kammermusik übertragen, in Folge dessen er auch bald darauf sein erstes im Kammerstil geschriebenes Werk veröffentlichte: *Sonate da camera* für zwei Violinen, Alt und Bass. Der Erfolg der nächsten, 1685 zur Vermählungsfeier des Kurfürsten Maximilian Emanuel mit der Erzherzogin Maria Antonia von Oesterreich aufgeführten Oper seiner Composition, *Servio Tullio*, sollte seine Laufbahn noch nachhaltiger beeinflussen als der jener ersten, da der bei ihrer Aufführung anwesende Herzog Ernst August von Hannover den Künstler sowohl als Componisten wie auch als Sänger so sehr schätzen lernte, dass er ihn unter glänzenden Bedingungen zu seinem Hofcapellmeister ernannte. Noch in demselben Jahre trat Steffani seine Stelle in Hannover an, woselbst schon vor seiner Ankunft die italienische Oper Eingang gefunden, freilich in einer Form, welche dem durch wiederholten Aufenthalt in Venedig verwöhnten Herzog nicht genügen konnte. Inzwischen aber hatte man an Stelle des älteren Schauspielhauses, in welchem, wie ein Bericht von 1688 sagt „viele *opera*, wie ess die Probe ergeben, nicht gehalten werden konnten, ein absonderliches *operen* Hauss ans Schloss erbauet" ähnlich dem zu Wolffenbüttel, „alss woselbst bereits ein *operen* Hauss, so 2500 Personen in seinen *Logen* einnehmen kan, in seiner Vollkommenheit stehet" — und so waren mit der Ankunft Steffani's auch die äusseren Bedingungen erfüllt, unter denen die hannoversche Oper zu reicherer Wirksamkeit und höherer Bedeutung gelangen konnte.

In rascher Folge erschienen nun seine Opern *Henrico Leone*, *La lotta d'Hercole con Acheloo* (1689), *La superbia d'Allessandro* (1690), *Orlando generoso*, *Il zelo di Leonato* (1691), *Le rivali concordi* (1692), *La libertà contenta* (1693) u. a., zu welchen allen der hannoversche Hofpoet Ortensio Mauro den Text geschrieben, auf der Bühne des neuen Theaters und trugen den Ruf desselben weit über die Grenzen des Landes hinaus. Bald fanden sie auch in den Operntheatern der Nachbarstädte Eingang — namentlich in Hamburg, wo eben damals ein solches

eröffnet und schnell zur Blüthe gelangt war — und wirkten überall ungemein fördernd auf die Geschmacksbildung des Publicums; denn wenn auch das Schaugepränge, die ohne Unterbrechung arbeitenden Maschinen und nie gesehenen Dekorationen das Hauptmerkmal, wie der italienischen Oper überhaupt, so auch der hannoverschen war, so bildete doch Steffani's gediegene, den gründlich geschulten Kirchen- und Kammercomponisten nie verleugnende Schreibweise ein heilsames Gegengewicht für jene Ausschreitungen. Besonders gereichte sein veredelndes Beispiel den deutschen Componisten zum Vortheil, welche, jetzt noch mehr als zu Schütz' Zeit durch den Glanz der dramatischen Musik Italiens geblendet, in Gefahr geriethen, die vaterländischen Eigenthümlichkeiten und Vorzüge einzubüssen. „Alles kam darauf an" sagt Chrysander (a. a. O. S. 316.) „dass unsre Contrapunktisten einen classischen Meister unter sich hatten, der für das Ohr, für den natürlichen Tonsinn componirte, und dass man unsern neumodischen Flattergeistern eine Autorität vorrücken konnte, die alle Effekte erreichte, wonach sie haschten, ohne von dem gediegensten Contrapunkt auch nur das geringste zu opfern." Als eine solche Autorität aber darf wohl der Künstler gelten, zu welchem ein Händel, der 1712 sein Nachfolger im hannoverschen Capellmeisteramt wurde, mit Achtung und Verehrung aufblickte, „der einzige grosse Tonmeister, dem dieser nicht blos etwas abgelernt, sondern ausdrücklich nachgemacht zu haben bekannte; das wahre Mittelglied, durch welches die Kunst Italiens der des grossen Deutschen die Hand reicht, wie mächtig auch die Einwirkungen gewesen waren, die Händel schon auf seiner italienischen Reise von derselben empfangen hatte."

In seinen Opern zeigt sich Steffani nicht als Componist von specifisch dramatischer Begabung; hinsichtlich der Darstellung scharf ausgeprägter Charaktere und starker Leidenschaften, muss er hinter manchem seiner Zeitgenossen und selbst hinter seinem Vorgänger Monteverde zurückstehen, wie auch die schon von diesem als wirksames Mittel zur Belebung der Handlung erkannte Instrumentalmusik ihm keine nennenswerthe Bereicherung oder Vertiefung zu verdanken hat. Seine eigentliche Stärke liegt in der kunstmässigen Behandlung der menschlichen Stimme, und wenn man mit Chrysander zugeben muss, dass seine Gesangstücke wenig oder nichts verlieren, wenn sie aus dem Ganzen der Oper herausgelöst werden, so darf man sie mit Recht mehr zur Gattung der Kammermusik als der dramatischen rechnen. Dies gilt besonders von seinen Duetten, welche durch ihren kunst-

reichen Satz nach dem Muster des Carissimi und des Cesti nicht weniger Bewunderung erregen, als durch ihre Klangschönheit und die unfehlbar wirksame Behandlung der menschlichen Stimme, deren Fähigkeiten Steffani um so besser zu verwenden wusste, als er selbst zu den ersten Kunstsängern seiner Zeit gehörte. Der lyrische Charakter dieser Duette, welche man, da sie mit der Oper in keinem innern Zusammenhange standen, mit Recht Kammerduette nannte, zeigt sich schon in ihren Texten, deren knapper Umfang und Inhalt (meist allgemeiner erotischer Natur) dem Componisten unbeschränkte Freiheit zur Entfaltung seiner tonsetzerischen Kraft gewährte. „Was Steffani hier leistete, hat ihn unsterblich gemacht. Seine Duette, die das Gepräge vollendeter Kunst tragen, können gar nicht zu hoch gepriesen werden, und dürfen erst mit der Musik selbst untergehen . . . . Sie zeigen eine Mannichfaltigkeit und ein volles frisches Leben, wie es allen Kunstwerken eigen ist, die mehr dem Genie verdanken, als der Nachahmung anderer Meister. Die Formen sind breit, die Gedanken gross, mitunter erhaben. Alle Quellen der Erfindung treten mit allen Hilfsquellen des musikalischen Wissens zusammen, und diese bezaubernden Liebesgesänge, die den ganzen Umkreis menschlicher Empfindungen beschreiben, sind das Ergebniss davon. In einem so engbegrenzten Gebiete lag es nahe, sich zu erschöpfen, auf Manier und Spielerei zu verfallen, sich in falsche Empfindsamkeit hineinzubohren. Aber an diesen Abwegen kommt der liebenswürdige Tonsetzer ohne Angstschweiss vorüber, sein Satz ist niemals Formenspielerei, oder seine leidenschaftliche Sprache krankhafte Unnatur. Wer sich des Anblicks musikalischer Gesundheit bei kleinen Gebilden erfreuen will, der muss sich zu diesen Tonsätzen hinwenden.“[1])

Ausführlich handelt Mattheson von den zu seiner Zeit beliebten Formen des Duetts. „Die frantzösischen *Airs à deux*“ sagt er in seinem „Kern melodischer Wissenschaft“ S. 99 „lieben den gleichen Contrapunkt; das ist zu sagen, wo die eine Stimme eben die Worte, zu geicher Zeit, singet, als die andre, und entweder gar nichts, oder nur hie und da, etwas weniges concertirendes, das hinter einander herschleicht, anzutreffen ist. Es lassen sich dergleichen *Duo*, absonderlich in Kirchen, noch wol hören, sind vornehmlich andächtig und begreiflich. Der Welschen Art gehet nun zwar bey diesen Duetten viel an den erwehnten guten Eigenschafften ab, durch das fugirte, gekünstelte

[1]) Vgl. Chrysander a. a. O. I. S. 328.

und in einander geflochtene Wesen; sie erfordern aber einen gantzen Mann, und sind so wol in der Kammer, als Kirche (vormahls, zu Steffani Zeiten, auch auf dem Schau-Platz), den gelehrten Ohren eine grosse Lust, wenn sich fertige, sattelfeste Sänger dazu finden, als woran es anietzo weniger, als an solcher Arbeit selbst mangelt. Besagter Steffani hat sich in dieser Gattung vor allen andern, die ich kenne, unvergleichlich hervorgethan, und verdient bis diese Stunde (1737) ein Muster zu seyn." Weiter lesen wir im „Vollkommenen Capellmeister" (S. 345): „Diese Duette, insonderheit die welschen, erfordern weit mehr Künste und Nachsinnen, als ein gantzer Chor von 8 und mehr Stimmen. Es muss hier allezeit ein fugirendes oder nachahmendes Wesen, mit Bindungen, Rückungen, und geschickten Auflösungen anzutreffen seyn; ohne, dass der Harmonie darunter etwas merckliches abgehe." Endlich gedenkt Mattheson noch einer „kleinen Neben-Art Welscher Duetten, worin nur gefraget und geantwortet wird, wie in einem Gespräche; diese Art will heute zu Tage fast, zumahlen auf dem Schauplatz der Opern, den Vorzug behaupten. Sie lassen sich auch gar angenehm hören und haben grosse Deutlichkeit. Wann nur der Sache nicht zu viel geschehe. Die eine Stimme singt zum Exempel: Ach! redet ihr Lippen, antwortet! So frägt die andre: Und was? etc. Zu dieser Art wird zwar weniger Kunst erfordert, als zu jener; doch kömmt sie dem Verstande viel natürlicher vor. Und eben darum ist mancher seichter Contrapunktist froh, wenn er mit seinen Duetten so leicht davon kommen kan."[1])

[1]) Chrysander vervollständigt diese Definition noch durch die folgende, zum Verständniss des Wesens der Gattung wichtige Bemerkung: „Zwiegesänge von dem Schlage, die Mattheson französische nennt, und die wenig mehr sind, als Nachahmung der kunstlosen Weise, in welcher die Volkslieder abgesungen werden, haben mit der Kunst des Duettes wenig gemein. Ein Sänger, der von einem zweiten in zustimmenden Intervallen begleitet wird, macht mit diesem vereint eine zweistimmige Harmonie, aber noch keinen zweistimmigen Satz; wie der Vortrag jedes Volksliedes beweist, bezweckt ein solcher Gesang nichts, als eine naturgemässe, natureinfache Verstärkung der Melodie. Aber bei einem Kunstsatze muss jede Stimme für sich stehen und nicht blos eine technisch-musikalische, sondern auch eine poetische oder geistige Selbständigkeit haben. Blickt man auf die componirten Texte, die meistens nichts als einfache Lyrik sind, oft in der ersten Person reden und zu ihrer Illustration auf keinen Fall zwei musikalische Personen, oder ebenso gut acht als zwei, zu erfordern scheinen, so lässt sich gegen das Kunstduett ein gewiss sehr populärer Vorwurf erheben: Warum bei solchen Worten die Mühe eines künstlichen zweistimmigen Gewebes? Kann es irgend einen andern Zweck haben, als den, auf Kosten der Dichtung musikalische Künste zu zeigen und im besten Falle eine schöne Musik zu machen? Dieser

Leider wurde der musikalischen Wirksamkeit Steffani's im Jahre 1696 in unerwarteter Weise ein Ende gemacht. Die politischen Verwickelungen, in welche das Haus Hannover um diese Zeit gerathen war, erheischten zu ihrer Lösung die Mitwirkung einer ausserordentlichen diplomatischen Kraft. Vergebens suchte man unter allen dem Hofe Näherstehenden nach der geeigneten Persönlichkeit, um eine derartige Mission bei den grösseren Fürstenhöfen Deutschlands zu übernehmen, bis endlich die Wahl auf unsern Capellmeister fiel, der durch seine gründliche Kenntniss des deutschen Staatsrechts (auf welchem Gebiete er sich übrigens nöthigenfalls bei dem damals in Hannover als Bibliothekar angestellten Leibnitz Rath holen konnte) durch seine Rednergabe und vor allem durch seine weltmännische Bildung zu diesem ehrenvollen Amte durchaus befähigt schien, und auch in der That das in ihn gesetzte Vertrauen glänzend zu rechtfertigen wusste. Nachdem er an den betreffenden Höfen als *envoyé extraordinaire* eingeführt war, galt er bald als bewährter Staatsmann; auch wurden seine Leistungen im diplomatischen Fache reichlich belohnt, nicht nur von seinem Fürsten, sondern sogar vom Papst, der ihn zum Bischof *in partibus infidelium* ernannte, indem er ihm das (allerdings nur dem Namen nach existirende) Bisthum Spiga im spanischen Westindien verlieh. Sein Capellmeisteramt versah Steffani während der ersten Jahre seiner neuen Wirksamkeit noch nebenbei, da ein Ersatzmann für ihn so bald nicht zu finden war; erst mit Händel's Ankunft trat er von demselben zurück und überliess, in freudiger Anerkennung der überlegenen Kraft des jüngeren Kunstgenossen, diesem den Taktstock.

Einwand ist allerdings bedeutend genug, um tausende von Kammerduetten zu vernichten. Auch Steffani hat solche Texte componirt, und sehr viele. Es ist sogar augenscheinlich, dass er für seine zweistimmigen Gesänge niemals besonders nach einem dramatisch-poetischen Anlasse gesucht hat. Der Einwand, ist er allgemein richtig, muss auch auf ihn bezogen werden können. Nun beachte man sein Verfahren. Eine Stimme singt vor, die zweite wiederholt dieselbe Tonreihe, bei gleichen Stimmen, z. B. bei zwei Sopranen, im Einklange, bei ungleichen in der Octave. Mit dem zweiten Gedanken verlassen die Stimmen den Einklang und breiten sich harmonisch aus, sie geben, technisch gesagt, die canonische Nachahmung auf und wählen die freier fugirte. Hierbei entfaltet der Meister den ganzen Reichthum seiner Erfindung und seines Wissens. Bei jedem Tonwechsel, der in ein neues Gebiet führt, ist immer wieder die anfängliche Art der Nachahmung da. So wächst im eigentlichen Sinne der Satz für Zwei aus der Einheit, das Duett aus der Melodie hervor. Wir sehen hier also den natürlichen Weg, wie zwei Sänger dieselben Worte nicht blos ergreifen können, sondern mit Nothwendigkeit ergreifen müssen." (A. a. O. I. S. 330.)

Schon vor dem Beginn seiner diplomatischen Laufbahn war er auch als musikalischer Schriftsteller aufgetreten, und zwar mit einer 1695 in Amsterdam erschienenen, 72 Seiten langen Schrift *Quanta certezza habbia da suoi Principii la Musica et in qual pregio fosse perciò presso gli Antichi* („Welche Sicherheit gewähren die Principien der Tonkunst, und in welchem Ansehen stand sie demgemäss bei den Alten?"). Hier tritt er in entschiedenem Tone, doch frei von dem Ungestüm der Mehrzahl seiner schriftstellernden deutschen Kunstgenossen den zu seiner Zeit herrschenden banausischen Anschauungen von der Bedeutung der Musik gegenüber und beansprucht für dieselbe eine höhere Stellung, als man ihr selbst in den Kreisen der Gebildeten einzuräumen gewillt war. Ohne eigentlich neue Gesichtspunkte zur Beurtheilung dieser Fragen aufzustellen, weiss er doch seine Argumente so geistvoll und geschickt zu gruppiren, zugleich auch den, seinem Naturell entsprechenden objectiven Standpunkt namentlich bei der Abschätzung der alten und neuen Musik so glücklich festzuhalten,[1]) dass sein Büchlein von wohlthätigem Einfluss war, und neben seinen übrigen künstlerischen Leistungen mit Ehren genannt zu werden verdient.

In seinen letzten Lebensjahren wandte sich Steffani wieder mehr der Composition zu, angeregt namentlich durch den Beifall, den seine Werke inzwischen in England gefunden hatten. Hier war eben jetzt (1714) der erste König aus dem Hause Hannover, Georg I. zur Herrschaft gelangt, und dass der in Folge dessen belebte Verkehr Deutschlands mit dem Inselreiche auch dem musikalischen Ideen-Austausch zu Gute kam, dafür sorgte hauptsächlich die bereits 1710 in London begründete Akademie für alte Musik *(Academy of antient Musick)*, welche die bedeutendsten Vertreter der Tonkunst auf dem Continent nach und nach unter ihre Ehrenmitglieder aufnahm, Steffani aber ihre besondere Hochachtung bewies, indem sie ihn zu ihrem lebenslänglichen Präsidenten ernannte.[2]) Zum Dank dafür sandte dieser der Akademie

[1]) Welche Stellung die Musik in seiner Zeit einnehme, behauptet er nicht zu wissen; das aber wisse er, dass sie bei den Alten die höchste Achtung genossen habe, und dies möge sich die Jugend merken, damit sie diese bewunderungswürdige Kunst nicht elend untergehen lasse, und sich nicht mit der Kenntniss ihrer Oberfläche begnüge. „*So bene*" so schliesst er seine Lobrede auf die Tonkunst „*che merita di esser in stima, e che da tutto ciò che ho detto, et da molto più che se potrebbe dire si puo comprendere, che la Musica merita d'esser studiata .... Piaccia à Dio che qualche bello spirito si muova a Compassione di veder questa bella scienza calcare à gran passi la strada dell' oblio.*"

[2]) In einem von Forkel (Musikalischer Almanach 1784. S. 176) citirten

die meisten und nach seiner Meinung gelungensten der von ihm in der Folgezeit verfassten Werke, darunter sein grösstes, ein *Stabat mater*, welches zugleich sein letztes war, wie Chrysander meint, der es handschriftlich in London fand und (a. a. O. S. 351) ausführlich beschrieben hat. Nach ihm steht es an Kunstwerth hinter dem berühmten, ungefähr um dieselbe Zeit entstandenen *Stabat mater* des Astorga nicht zurück; das Tiefe und Feierliche haben beide gemein, doch waltet bei Astorga das Individuelle, Persönliche vor, während Steffani's Tondichtung mehr den allgemeinen religiösen Empfindungen Ausdruck giebt, und demnach mit grösserem Rechte als kirchlich gelten darf.

Der Wunsch, vor seinem Tode noch einmal die Heimath wiederzusehen, veranlasste Steffani, noch im Greisenalter eine Reise nach Italien zu unternehmen. Aus dem Umstand, dass Händel um dieselbe Zeit (1729) seine zweite Reise antrat, dürfen wir mit Chrysander schliessen, dass die Aussicht auf die Gesellschaft des Kunstgenossen bei Steffani's Entschluss mitgewirkt habe; Händel's briefliche Mittheilungen aus Venedig bestätigen, dass die beiden Künstler den Winter in verschiedenen Städten der Halbinsel zubrachten und längere Zeit in Rom verweilten, wo der greise Meister trotz seiner vierundsiebzig Jahre durch seine Gesangskunst die Bewunderung der musikalischen Kreise erwecken konnte. Seine Stimme war, nach Händel's Urtheil, nur eben stark genug, um in einem mässigen Raume gehört zu werden, aber in dem keuschen Ausdruck, in der feinen, anmuthigen, reinen Singart hatte er noch jetzt kaum seines gleichen. Im Sommer desselben Jahres kehrte er im besten Wohlsein wieder nach Hannover zurück; als er aber im folgenden Jahre in öffentlichen Angelegenheiten nach Frankfurt a. M. reisen musste, erkrankte er daselbst und starb nach wenigen Tagen. Dass seine Musik bald nach seinem Tode in Vergessenheit gerieth, liegt zum Theil an seiner übergrossen Bescheidenheit, die ihn abhielt, seine Arbeiten gesammelt zu veröffentlichen; zum Theil auch an dem Umstand, dass er die nach seiner Erhebung zum Staatsmann entstandenen Compositionen nicht unter seinem Namen, sondern unter dem seines Sekretärs Gregorio Piva verbreiten liess, was späterhin zu mancherlei Zweifeln an der Echt-

---

Brief der Londoner Musikakademie an Lotti heisst es „*Huic ut annumerarentur Societati, petiisse non dedignati sunt primi ordinis viri, Musicae studio dediti, praxeosque periti, inter quos meminisse juvabit Abbatem Steffani, Spigae Episcopum, qui, dum nomen suum nostris tabulis inscribi rogavit, Praeses unanimi omnium consensu est electus.*“

heit der ihm zugeschriebenen Werke Anlass gab. Ueberdies musste der immer heller strahlende Ruhm Händel's den seines verdienstvollen Vorgängers selbstverständlich verdunkeln; im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts aber wurde eine gerechte Würdigung des Meisters schon deshalb unmöglich, weil bei dem, durch die Ausbildung des Instrumental-Virtuosenthums mitbedingten Niedergang der Gesangskunst es an den geeigneten Kräften zur Wiedergabe der älteren italienischen Vocalmusik mehr und mehr mangelte.

Von den vielen italienischen Componisten, die sich ausser den bisher erwähnten um die Weiterbildung der neuen, weltlichen Musik auf den Gebieten der Oper, des Oratoriums und der Kammermusik mit Erfolg bemüht haben, verdient noch besondere Beachtung Alessandro Stradella, ein Künstler, der nach Aussage seiner Zeitgenossen in allen drei Gattungen das Höchste geleistet, und wie Forkel berichtet[1]), auch als Sänger und Virtuose auf der Harfe geglänzt hat. Die Nachrichten von seinem Leben sind leider höchst unvollständig, und über seinen Entwickelungsgang ist gar nichts bekannt; doch darf er, nach seinen Arbeiten beurtheilt, und besonders auf Grund seiner Meisterschaft im Kammerstil, der römischen, durch den dramatischen Stil der Venezianer beeinflussten Schule des Carissimi zugerechnet werden. Auch Mattheson, der ihm unter dem Namen Stradel einen Platz in seiner „Ehrenpforte" eingeräumt hat, weiss nichts weiter von ihm zu berichten als die bekannte, mit seinem Tode durch Mörderhände endigende Liebesintrigue, und dass „in dem gedruckten Verzeichniss aller Opern, die jemals seit 1637 biss 1731 in Venedig aufgeführt worden, sich kein Stradel findet."

Bei Gelegenheit der 1832 von Fétis veranstalteten historischen Concerte, auf deren Programmen auch Stradella figurirte, wurde der längst vergessene Künstler wieder ein Gegenstand der Beachtung der Musikfreunde, zunächst freilich unverdienter Weise, denn weder ist er der Autor der bekannten, damals von Fétis unter seinem Namen aufgeführten Kirchenarie *Se i miei sospiri etc.*, noch darf die bei dieser Gelegenheit aufgefrischte Erzählung, Stradella habe durch den Vortrag derselben die zu seiner Ermordung ausgesandten Banditen derart gerührt, dass sie unverrichteter Sache abgezogen seien, irgendwelche Glaubwürdigkeit beanspruchen. Nachdem aber einmal die Aufmerksamkeit wieder auf den Meister gelenkt war, ist mehrfach der Versuch gemacht

[1]) Musikalischer Almanach. Jahrgang 1784. S. 173.

worden, das seine Lebensgeschichte und seine Werke umgebende Dunkel zu lichten, und namentlich hat der pariser Bibliothekar P. Richard mit seiner Arbeit *Stradella et les Contarini*[1]) die Aufgabe, das in diesem Falle besonders bunte Gemisch von Wahrheit und Dichtung zu klären, mit Geist und Gründlichkeit gelöst.

Richard nimmt seinen Ausgangspunkt von der Erzählung des Arztes Bourdelot in der 1715 durch dessen Neffen Bonnet veröffentlichten *Histoire de la musique et de ses effets*, die von Fétis in seiner *Biographie universelle* (VIII. S. 149), sowie von zahlreichen späteren Autoren reproducirt worden ist. Nach Bourdelot's Bericht, der um so glaubwürdiger erschien, als er ein Zeitgenosse Stradella's war, und auf seinen Reisen in Italien die Thatsachen an Ort und Stelle hätte verificiren können, wäre der Künstler (bei ihm ebenfalls Stradel genannt) von der Republik Venedig engagirt gewesen, in dieser Stadt seine Opern zur Aufführung zu bringen; dort habe er sich in die Maitresse eines hochangesehenen Nobile Namens Pig . . . . , die er beim Musikunterricht kennen gelernt, verliebt und dieselbe entführt. Der beleidigte Venezianer habe sodann zwei Bravi ausgesandt, um den Flüchtling aufzusuchen und zu ermorden, diese aber seien durch Stradella's Musik, bei der Aufführung eines seiner Oratorien in der Lateran-kirche zu Rom so tief ergriffen gewesen, dass sie ihm ihren Plan eingestanden und den Rath gegeben haben, sich durch schleunige Flucht den Verfolgungen ihres Auftraggebers zu entziehen. Stradella, heisst es bei Bourdelot weiter, liess sich dies nicht zweimal sagen, und reiste alsbald mit seiner Geliebten nach Turin, wo die im Vergleich zu den übrigen Städten Italiens strenge Gerechtigkeitspflege sowie ausserdem die Gunst der Herzogin von Nemours, die unter dem Namen *Madame royale* die Regentschaft von Savoyen führte, ihm die beste Gewähr für seine persönliche Sicherheit zu leisten schien.

Indessen hatte jedoch sein Feind abermals drei Mörder gedungen, welche, mit einem Empfehlungsschreiben des französischen Gesandten bei der Republik Venedig an seinen Collegen am Hofe Savoyen's versehen, bald nach Stradella in Turin anlangten, diesmal zu seinem Unglück, denn sie brachten ihm, während er am hellen Tage auf den Wällen der Stadt lustwandelte, drei Dolchstiche in die Brust bei, die, wenn auch nicht

[1]) Veröffentlicht in der pariser Musikzeitung *Le Ménestrel*, 1865 No. 51 bis 1866 No. 18.

seinen Tod, so doch ein langes Krankenlager zur Folge hatten. Unmittelbar nach ihrer Unthat flüchteten sich die Mörder in die Wohnung des französischen Gesandten, der ihnen auf Grund jenes Empfehlungsbriefes das Asylrecht gewährte und sie ungeachtet aller Reclamationen der Regentin nicht auslieferte, ihnen vielmehr, nachdem Stradella's Wunden geheilt waren, auf bestimmten Befehl seines Königs (Ludwig XIV.) zur Flucht behilflich war. Aber auch jetzt war die Rachsucht des Venezianers noch nicht gestillt, durch seine Spione liess er den Künstler auf Schritt und Tritt verfolgen, und als derselbe ein Jahr nach seiner Heilung mit seiner Geliebten, die inzwischen seine Gattin geworden war, eine Reise nach Genua unternommen hatte, wurden beide am Tage nach ihrer Ankunft auf ihrem Zimmer ermordet. So endete das Leben des vorzüglichsten Musikers von ganz Italien ungefähr im Jahre 1670.

Dieser Erzählung stellt Richard folgende den Meister betreffende Mittheilungen als authentische gegenüber: zunächst die wenigen Worte des Crescimbeni[1]), der bei seiner Besprechung der Cantaten des 17. Jahrhunderts die des Stradella *(tra le antiche, quelle del famoso Alessandro Stradella)* hervorhebt; ferner die etwas ausführlicheren Angaben in Pitoni's *Notizia de' Contrappuntisti*[2]), laut welcher Stradella durch seine Opern grossen Ruhm erlangte. Die Eifersucht der Frauen, fügt Pitoni hinzu, habe ihn aus Rom vertrieben und aus derselben Ursache sei er in Genua ermordet worden. Als das beste seiner Werke habe er selbst das Oratorium *San Giovanni Battista* bezeichnet; seine Duette seien berühmt.

---

[1]) Crescimbeni, Erzpriester an der Kirche *Santa Maria in Cosmedin* zu Rom (geb. 1663 zu Macerata bei Ancona, gest. 1728 zu Rom) erwarb sich ein namhaftes Verdienst um die Musikgeschichte durch seine Schriften *Istoria della volgar poesia.* (Rom 1698) und *Commentarii alla sua istoria della volgar poesia.* (Rom 1702—1711), welche u. a. von den musikalischen Dramen, den Cantaten, Serenaden, Oratorien und geistlichen Cantaten handeln.

[2]) Pitoni, geb. 1657 zu Rieti im Kirchenstaate (unweit der neapolitanischen Grenze), gest. 1743 zu Rom als Capellmeister der Peterskirche, geniesst nicht nur als Componist eines wohlverdienten Ruhmes, sondern auch als Verfasser einer musikgeschichtlich werthvollen Arbeit: *Notizia de' Contrappuntisti e Compositori di musica dagli anni dell' era cristiana 1000 fino al 1700.* Eine Copie dieses Werkes von der Hand Baini's, der Pitoni's Notizen zum Theil in seiner Biographie Palestrina's verwerthet hat, mit einem Namensregister von Adrian de la Fage, findet sich in der pariser Nationalbibliothek. Die oben citirte, auf Stradella bezügliche Stelle lautet daselbst: *Alessandro Stradella fu assai celebre nel comporre cose teatrali, dovette partir da Roma per gelosia di donne e portatosi a Genova per lo stesso male fu occiso. Egli teneva per la miglior delle sue opere l'oratorio S. Gio. Batista: son famosi i suoi duetti.*

Ungleich ergiebiger ist eine dritte Quelle, aus welcher Richard schöpft, freilich nur soweit es das in Turin gegen Stradella gerichtete Attentat und die dasselbe begleitenden Umstände betrifft. Es ist dies der Briefwechsel, welcher bei besagtem Anlass zwischen den französischen Gesandten in Venedig und Turin und dem Minister der auswärtigen Angelegenheiten in Paris stattfand, nachdem die, nach damaligen Begriffen an sich unbedeutende Affaire durch das persönliche Eingreifen der auf ihre Machtstellung eifersüchtigen Fürsten und des höchsten venezianischen Adels immer grössere Dimensionen angenommen hatte. Diese Briefe bestätigen Bourdelot's Mittheilungen über das Liebesabenteuer Stradella's in Venedig und den 1677 in Turin gemachten Versuch, ihn zu ermorden. Ferner erfahren wir noch, dass der Anstifter dieses Mordversuches kein andrer war als Luigi Contarini, der Angehörige einer der höchsten Adelsfamilien der mächtigen Republik, welcher zuvor persönlich in Turin „umgeben mit einem Gefolge von einundvierzig Bravi und Edelleuten" die Auslieferung seines Beleidigers durchzusetzen versucht hatte.

Die übrigen Lebensumstände des Meisters, sein Aufenthalt in Rom, seine Ermordung in Genua, bleiben auch jetzt noch unaufgeklärt. Ort und Zeit seiner Geburt (nach allgemeiner Annahme Neapel, 1645) sind immer noch zweifelhaft; Einige nennen ihn einen Römer, Andre einen Genuesen, noch Andre einen Venezianer, während Richard, im Hinblick auf die Sitte hervorragender Künstler jener Zeit, sich nach ihrem Geburtsort zu nennen, es nicht für unwahrscheinlich hält, dass er in dem oberitalienischen, unweit Pavia gelegenen Städtchen Stradella zur Welt gekommen ist. Ebensowenig ist seine Eigenschaft als Instrumentalvirtuose genauer festzustellen; bald soll er sich auf der Harfe, bald auf der Geige, bald auf der Orgel ausgezeichnet haben, während die beglaubigten Dokumente nichts weiter sagen, als dass er am turiner Hofe gesungen und verschiedene Instrumente gespielt habe. Gegen die u. a. auch von Fétis ausgesprochene Vermuthung, Stradella's Ermordung in Genua falle mit der Aufführung seiner Oper *La forza del amor paterno* im Jahre 1678 zusammen, spricht die Jahreszahl 1681 auf einer neuerdings aufgefundenen, unzweifelhaft ihm angehörigen Composition mit der Bemerkung *ultima composizione*. Was aber die Gewaltsamkeit seines Todes betrifft, so ist dieselbe keineswegs unwahrscheinlich; denn wenn auch die wenig vortheilhafte Schilderung von Stradella's Charakter und Sittlichkeit in jenen Briefen mit Vorsicht auf-

genommen werden muss, schon deshalb, weil fast alle Betheiligten ein Interesse daran hatten, hier möglichst schwarz zu malen, so sind doch die gegen ihn gerichteten Beschuldigungen so positiver Art[1]), dass er mindestens den Vorwurf äusserster Leichtfertigkeit verdient. Zwar hatte Contarini nach Beendigung der Turiner Verwickelungen sein Wort gegeben, nichts mehr gegen den Künstler zu unternehmen; doch darf man nach den Antecedentien desselben mit Grund vermuthen, dass ihm von mehr als einer Seite nachgestellt worden ist, und es demnach mit den Worten Pitoni's seine Richtigkeit hat.

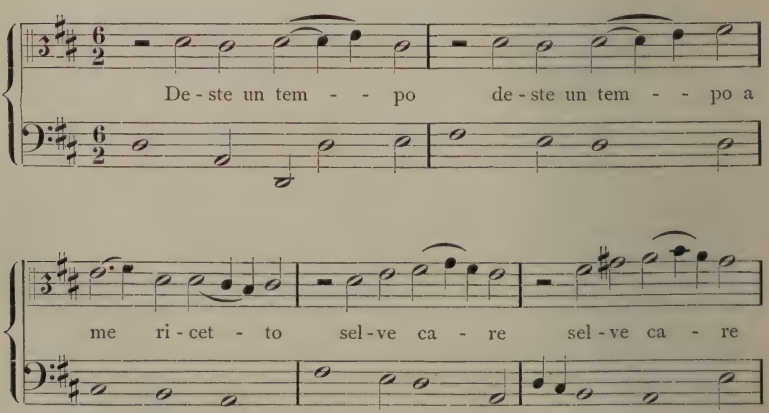
Glücklicher als auf biographischem Gebiete war Richard in seinen Forschungen nach den Werken Stradella's, deren er mit Hilfe des Bibliothekars Catelani in Modena eine unerwartet grosse Anzahl an's Licht gebracht hat. Nach den Mittheilungen des Letztgenannten beläuft sich die Zahl der theils in Modena, theils in den Bibliotheken von Venedig, Paris, im britischen Museum befindlichen Werke des Meisters auf hundertundfünfzig, darunter fünf Oratorien, ausser dem schon erwähnten *S. Giovanni Battista*, nämlich *Santa Pelagia* (vierstimmig mit Chören), *S. Giov. Grisostomo*, *Ester*, *Santa Edita* und *Susanna* (fünfstimmig, zum Theil mit Chören). Auch fünf Opern macht Catelani namhaft (ausser der obengenannten): *Corispero* (in zwei Acten), *Orazio*, *Floridoro*, *Tespolo tutore* und *Biante* (in drei Acten, die letztere mit Prosa-Dialog, einem Prolog und einem Schlussballett). Dazu kommt ein reicher Schatz von Kirchenwerken aller Art und weltlichen Cantaten, unter diesen mehrere von entschieden dramatischer Färbung, wie die im britischen Museum befindliche „Medea" und die den Kaiser Nero beim Brande Roms darstellende Cantate „*Sopr' un eccelsa torre*"[2]) in der Münchener Bibliothek. Bei dem Reichthum und der Mannichfaltigkeit dieses musikalischen Vermächtnisses ist die Frage, ob der Schwerpunkt von Stradella's Schaffen in der dramatischen oder in der Kammermusik liegt, nicht leicht zu beantworten. Keinenfalls darf dabei der

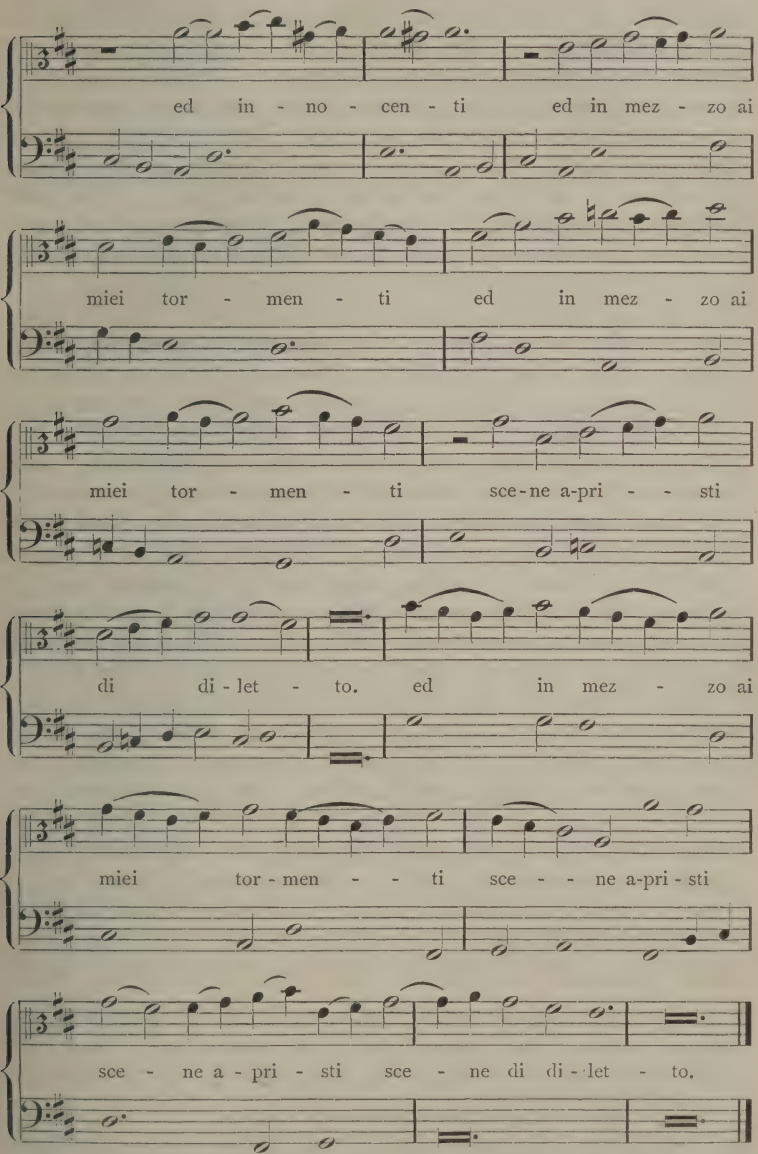
[1]) Es wird u. a. von ihm berichtet, er habe in Rom den Cardinal Cibo tödtlich beleidigt, indem er dessen Neffen veranlasste, eine Courtisane zu heirathen; infolge dessen sei er zur Galeere verurtheilt, welcher Strafe er sich jedoch durch die Flucht entzogen habe. Und wenn er sich später in Turin, wie der dortige französische Gesandte berichtet, öffentlich gerühmt hat „nachdem er sich in Rom über den Cardinal Cibo lustig gemacht, kümmere er sich wenig um den Zorn der Pantalons in Venedig" so heisst dies den Leichtsinn und die Tollkühnheit wahrlich auf die Spitze treiben.

[2]) Erschien neuerdings in London bei Lonsdale mit einer Clavierbegleitung von B. Molique.

Umstand in Betracht kommen, dass unter den für die venezianische Oper thätig gewesenen Componisten nicht nur in der Dramaturgie von Allacci (erschienen zu Rom 1666 und fortgesetzt bis 1755), sondern auch in dem neuerdings erschienenen Verzeichniss von Galvani (*I teatri musicali di Venezia.* Mailand 1778) sein Name fehlt; denn abgesehen von Bourdelot's desfallsiger Aeusserung ist doch bei der grossen Berühmtheit des Künstlers schlechterdings nicht anzunehmen, dass die venezianischen Opernfreunde bei ihrem gerade damals so lebhaften Bedürfniss nach neuen Werken auf die seinigen Verzicht geleistet hätten. Das Fehlen seiner Opern in den Theater-Annalen der Republik kann vielmehr nur dadurch erklärt werden, dass die Familie Contarini, der selbstverständlich daran gelegen sein musste, jede Erinnerung an den Componisten möglichst auszulöschen, ihren Einfluss auch nach dieser Seite hin geltend gemacht hat und zur völligen Befriedigung ihrer Rachsucht auch vor einer kunstgeschichtlichen Dokumentenfälschung nicht zurückgeschreckt ist.

Unzweifelhaft erscheint übrigens Stradella's Befähigung für die dramatischen Compositionen in seinem Oratorium „Johannes der Täufer", ein an tief empfundenen und ausdrucksvoll betonten Gesängen für eine und mehrere Stimmen reiches Werk, welches den Vergleich mit den besten dieser Gattung nicht zu scheuen braucht. Eigenartig und vom dramatischen Stil der Zeitgenossen abweichend erscheint hier sowohl die melodische Weichheit wie auch die Rhythmik in ihrem symmetrischen, schon auf die spätere Instrumentalmusik hinweisenden Periodenbau; so in der das Werk eröffnenden Arie Johannes des Täufers:





Auf gleicher Höhe der Empfindung steht das kunstreiche Duett „*Nel seren de tuoi contenti*“ aus demselben Oratorium, welches Martini im zweiten Bande seines *Saggio di contrappunto*

(II. S. 17) als Muster einer zweistimmigen Fuge aufstellt. In seinen Bemerkungen über dieses Stück weist der berühmte Lehrer und Kritiker besonders darauf hin, wie Stradella, den er „*Uomo di gran grido nel Secolo passato*“ nennt, es verstanden habe, durch die einfachsten Mittel der Tongestaltung den Sinn der Worte „*combattuta è la mia nave*“, „*sdegno, amor, pietade ed ira*“ zu deutlichem Verständniss zu bringen. — Aber nicht weniger achtungswerth und sympathisch erscheint uns der Meister in seinen Kammergesängen, ja wenn wir nach dem durch Schönheit und Wärme des Ausdrucks hinreissenden Duette „*Quel tuo petto di diamante*“ in Gevaert's „*Gloires d'Italie*“ (Band I. No. 3) urtheilen dürfen, so gebührt ihm ein Platz unmittelbar neben Carissimi und dem Vollender der Gattung des Kammerduettes, Steffani. Rechnet man nun zu diesen vielfachen Verdiensten als schaffender Musiker noch diejenigen, welche er unstreitig auch als Virtuose besessen, sowie endlich seine dichterischen Fähigkeiten — schon Forkel berichtet in seiner Biographie Steffani's, dass dieser mehr als einmal lateinische Verse von Stradella in Musik gesetzt habe, und Catelani versichert, dass die Texte zu verschiedenen seiner Gesänge von ihm selbst verfasst seien — so kann kein Zweifel obwalten, dass unser Meister den grössten und genialsten Künstlern aller Zeiten zuzuzählen ist, und das begeisterte Lob der mit ihm Lebenden[1]) wohl verdient hat.

Um schliesslich die Frage nach Stradella's Geburtsort noch einmal zu berühren, so möchte ich mich schon deshalb für Neapel entscheiden, weil der Meister, obwohl der römisch-venezianischen Schule angehörig, in seinen Compositionen eine graziöse Beweglichkeit, eine, bei aller dramatischen Wahrheit anmuthsvolle Melodik, kurz, jene Eigenschaften durchblicken lässt, welche die Arbeiten der später von uns zu betrachtenden neapolitanischen Schule kennzeichnen. In diesem Sinne dürfen sowohl Stradella wie sein älterer Kunstgenosse, der Neapolitaner Luigi Rossi,[2]) als Verkünder der Epoche angesehen werden,

[1]) „*Bastando il dirti*“ sagt der Herausgeber der 1678 in Genua gedruckten Oper *La forza del amor paterno* in seiner Ankündigung „*che il concerto di sì perfetta melodia sia valore d'un Allessandro, cioè del Signor Stradella, riconosciuto senza contrasto per il primo Apollo della musica.*“

[2]) L. Rossi, von dem Pitoni nichts weiter berichtet, als dass er in Neapel geboren sei, durch seine musikalischen Dramen, Cantaten und Canzonen in Italien wie auch im Auslande (namentlich in Frankreich) grossen Ruhm erlangt habe, und 1653 in der Kirche *Santa Maria in via lata* zu Rom begraben sei, wird von Gevaert *(Gloires d'Italie.* I. S. 27*)* als der älteste Meister der bald nach ihm mit Carissimi zur Blüthe gelangten römisch-venezianischen Schule bezeichnet.

in welcher mit dem Auftreten Alessandro Scarlatti's das heitere, glänzende Neapel zur musikalisch-tonangebenden Stadt, nicht nur für Italien, sondern für ganz Europa wurde, und von hier aus der Stil zur Herrschaft gelangte, den man, im Gegensatz zu dem ernst-würdevollen der römischen Schule des Palestrina, den schönen genannt hat.

Dieser Classificirung können wir uns unbedenklich anschliessen; denn wenn Naumann („Italienische Tondichter" S. 221.) der Meinung ist „die Existenz der von Gevaert angenommenen römisch-venezianischen sei schwer zu beweisen," und nur eine toskanische (florentiner) Schule gelten lassen will, so sind die Gründe, auf welche er diese Behauptung stützt, in keiner Weise stichhaltig. Nach ihm sollen Rossi, Carissimi und die sich an diese anschliessenden Meister „sämmtlich in den engsten inneren und äusseren Beziehungen zu Florenz stehen und der dramatische Stil der Florentiner gerade zur Blüthezeit Rossi's überall seine Triumphe gefeiert haben," während doch thatsächlich, wie wir an früherer Stelle sahen, Florenz nur die Ehre der Erfindung der Oper (der Monodie und des Recitativs) beanspruchen darf, ihre Ausbildung dagegen Venedig überlassen musste, damals die einzige Stadt Italiens, welche den Bedingungen zur Begründung einer Schule des musikalisch-dramatischen Stils genügen konnte. Von allen italienischen Städten verfolgte um diese Zeit ausser Venedig nur Rom einen selbständigen musikalischen Entwickelungsgang, wo während des ganzen 17. Jahrhunderts der Palestrinastil in Ehren gehalten und weitergebildet wurde, jedoch ohne dass man sich den Einflüssen Venedigs verschlossen hätte, wie dies ja die den Werken Carissimi's eigene Verschmelzung des streng polyphonen mit dem monodisch-dramatischen Element deutlich beweist. Gänzlich unhaltbar ist Naumann's gegen die „römisch-venezianische Schule" vorgebrachtes Argument, dass keiner der von Gevaert genannten Meister in Rom oder Venedig geboren worden sei; „denn" fährt er fort „die Herkunft bedeutender Talente aus der entsprechenden Stadt oder deren nächster Umgebung gehörte seither ebenfalls einigermaassen mit zu der Begründung einer Kunstschule." Dies mag allenfalls in Bezug auf die Malerei seine Richtigkeit haben, da der Maler jener Zeit in der Ausschmückung der Kirche und anderer öffentlicher Gebäude seiner Heimathstadt eine Aufgabe fand, die ihm und nöthigenfalls auch dem um ihn sich bildenden Schülerkreis genügte. Der Musiker dagegen bedurfte damals so gut wie heute eines grossen Publicums zur Anregung seiner schöpferischen Kraft und dies war die Ursache, weshalb sich die Vertreter der Kirchenmusik in Rom concentrirten, während die der dramatischen Musik sich nicht minder zu der Lagunenstadt hingezogen fühlten. Wie weit sich übrigens Naumann seiner Theorie zuliebe vom Boden der Wirklichkeit entfernt, sieht man noch darin, dass er seine „toskanische Schule" sogar in Lully wiederfindet, dem Begründer der französischen Grossen Oper, der, wenn auch geborener Florentiner, doch nur durch völlige Aneignung der national-französischen Kunstanschauungen dies Ziel erreichte. Zur Zeit seines Auftretens (um 1660) stand die venezianische Oper bereits seit fast einem Menschenalter in voller Blüthe, und waren die Leistungen eines Peri, eines Caccini längst nach allen Richtungen hin überflügelt. Mit demselben Rechte wie Lully könnten daher alle späteren dramatischen Componisten bis auf R. Wagner der „toskanischen Schule" Naumann's zugezählt werden.

II.

Die Ausbildung der Oper in Frankreich.

Bei der Verwandtschaft des französischen mit dem italienischen Volkscharakter und dem nachbarlichen Verhältniss beider Nationen konnte es nicht ausbleiben, dass die in Italien entstandene Renaissance-Bewegung auch auf das Geistesleben Frankreichs schon frühzeitig zu wirken begann. Bereits zur Zeit Ludwig's XII. entstanden, hauptsächlich unter dem fördernden Schutze seines Ministers, des Cardinal d'Amboise, jene herrlichen Baudenkmäler der Früh-Renaissance, welche in Paris, Rouen und anderen grösseren Städten des Reiches noch heute von der damaligen Reife des Kunstgeschmackes Zeugniss ablegen. Unter Franz I. gelangten Sculptur und Malerei zu gleicher Blüthe; an dem Hofe dieses ebenso ritterlichen wie kunstbegeisterten Herrschers fanden die bedeutendsten Künstler Italiens, ein Leonardo da Vinci, ein Andrea del Sarto gastliche Aufnahme, wie auch Benvenuto Cellini eine Reihe von Jahren in Frankreich lebte und wirkte. Und dass ihr Beispiel nicht ohne Einfluss auf die französischen Künstler geblieben ist, zeigen die Werke der unter Franz und seinem Sohn Heinrich II. aufblühenden nationalen Kunstschule, welcher u. A. François Clouet, der französische Holbein, Jean

Cousin, als Maler und Bildhauer gleich gross, die Bildhauer Jean Goujon und Germain Pilon zu hoher Zierde gereichen.

Daneben wurden in Frankreich die humanistischen Studien eifrig betrieben, nicht nur in Paris sondern auch in den Provinzen, die damals noch nicht, wie ein Jahrhundert später, durch die Centralisation, des selbständigen Geisteslebens beraubt waren. Der wissenschaftlichen Forschung kam es besonders zustatten, dass Franz' I. Schwester, Margaretha von Valois, dem Fortschritt huldigte und namentlich auch der Kirchenreformation ein wohlwollendes Verständniss entgegenbrachte, wie dies beispielsweise ihre Freundschaft für Clement Marot, den durch seine 1542 erschienene, später mit Tonsätzen von Goudimel (Vgl. S. 66) versehene Psalmenübertragung bekannten Dichter beweist.[1] Lässt dieser früheste Vertreter der französischen Renaissance-Dichtung noch seinen Zusammenhang mit der Form und Empfindungsweise der älteren Ritter- und Minne-Poesie deutlich erkennen, so folgt die nächste, der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehörige Dichtergeneration mit aller Entschiedenheit der durch die Alterthumswissenschaften gewiesenen Richtung und sucht durch Nachahmung antiker und italienischer Vorbilder ihrer Begeisterung für die classischen Ideale Genüge zu thun. Etienne Jodelle ist der heute fast vergessene Name des Dichters, der es unternahm, mit einem nach griechischem Vorbilde mit Einschluss des Chores verfassten Drama „Kleopatra" den bis dahin ausschliesslich beliebt gewesenen Volksschauspielen, den Darstellungen der Passions-Bruderschaften, zu denen seit dem 15. Jahrhundert noch die Aufführungen der Bazoche[2]), die sogenannten

---

[1]) Die Psalmen Marot's erschienen erst 1565 mit der Musik von Goudimel. Als der Dichter im Jahre 1539 zum ersten Mal mit seiner Arbeit hervortrat und sie Franz I. überreichte, waren die Dichtungen den bei Hofe beliebten Tanzmelodieen angepasst, und dies war zum Theil die Ursache ihres ausserordentlichen Erfolges. Der König, die Prinzen und Prinzessinnen, das Königspaar von Navarra sowie alle Grossen des Hofes bemächtigten sich sofort dieser Psalmen, die sie nach den ihnen vertrauten Melodien der Courante, der Sarabande, der Bourrée, des Menuetts und der Gaillarde, oder der in Paris gerade beliebten Volkslieder *(voix de ville,* später in *vaudeville* corrumpirt) singen konnten. (Vgl. Wekerlin *Echo du temps passé.* III. S. 6.)

[2]) Die Bazoche war eine, von Alters her privilegirte Vereinigung von Advokaten und anderen Gerichtsbeamten, der die Aufsicht über die öffentlichen Festlichkeiten übertragen war. Mit der Zeit übernahm sie auch die selbständige Veranstaltung von Schauspielen und bildete besonders die Moralitäten, Darstellungen religiösen Inhaltes in moralisch-allegorischem Gewande, als ihre Specialität aus.

Moralitäten hinzugekommen waren, entgegen zu treten und ihnen ein völlig Andersartiges gegenüber zu stellen. Jodelle starb zu früh (1573), um den Sieg seiner Idee zu erleben; ohne Frage aber gebührt ihm die Ehre, das französische Drama auf die Bahn seiner Entwickelung im streng classischen Sinne gelenkt zu haben, auf welcher es später, nach Beseitigung der Chöre und Zuspitzung des Pathetisch-Rhetorischen, mit Corneille und Racine seine Vollendung erreichte. Selbst der für die französische Tragödie wesentliche gereimte Alexandriner erscheint schon bei Jodelle, wenn auch nicht in jener Regelmässigkeit und Consequenz der Anwendung wie im folgenden Jahrhundert.

Mit demselben Eifer für die Renaissance wirkte auf dem Gebiete der lyrischen Dichtung Pierre de Ronsard, dessen Verdienst zwar der Hauptsache nach nur darin besteht, den antiken und italienischen Dichtungsformen in der französischen Poesie Eingang verschafft zu haben, der aber trotzdem die Geschmacksbildung seiner Zeitgenossen in nachdrücklichster Weise beeinflusste und von ihnen als Dichterfürst gefeiert wurde. Dieser Beifall, der den Arbeiten Ronsard's in allen Kreisen der Gebildeten gezollt wurde und dem sich auch Heinrich II. und sein Sohn anschlossen, indem sie den Dichter mit Ehren überhäuften, kann indessen nur als der Ausdruck einer vorübergehenden Stimmung gelten, denn die Liebhaberei Ronsard's, seine Muttersprache durch fremdartige Wortbildungen, gelehrte Brocken und gewundene Phraseologie zu verbrämen, musste bald Ueberdruss erzeugen und eine Reaction hervorrufen.[1]) Die dringliche Aufgabe, die französische Dichtkunst von dem Wege der Unnatur, auf welchen sie der Uebereifer der classisch-Gesinnten gedrängt hatte, zu einer gesünderen, dem nationalen Charakter völlig entsprechenden Entwickelung hinüberzuleiten, wurde glücklich und vollständig gelöst durch François de Malherbe (1555—1628). Nun jedoch sollte es offenbar werden, wie weit sich der Kunstgeist der Franzosen durch die Einwirkung des Humanismus von seiner volksthümlichen Grundlage entfernt hatte, denn auch Malherbe knüpft mit seinen, für die gesammte Weiterentwickelung der französischen

---

[1]) Ihn charakterisirt Boileau (*Art poétique*, erster Gesang, Vers 123 ff.) mit folgenden Worten:

Ronsard .... par une autre méthode,
Réglant tout, brouillant tout, fit un art à sa mode:
Et toutefois long-temps eut un heureux destin.
Mais sa Muse, en Français parlant Grec et Latin,
Vit dans l'âge suivant, par un retour grotesque,
Tomber de ses grands mots le faste pédantesque.

Sprache und Dichtkunst entscheidenden Reformen nicht an die Romantik an, sondern folgt im Wesentlichen den Spuren seiner unmittelbaren Vorgänger, indem er sich darauf beschränkt, den Ausschreitungen derselben entgegenzutreten und die dem Geschmack seiner Zeit allein entsprechenden streng begrenzten Formen des Alterthums als Richtschnur seiner Bestrebungen festzuhalten. Insofern aber das Vorherrschen des formalen Elementes, die Correctheit und Glätte der Sprache, das rhetorische Pathos auch bei meist unbedeutendem, nüchternem Gefühlsinhalt ein Charakterzug der gesammten classischen Literatur der Franzosen ist, kann Malherbe allerdings mit Recht als der Vater derselben gelten, wie auch seine gefeilten Alexandriner für alle späteren Entwickelungsphasen der französischen Tragödie vorbildlich geblieben sind.[1])

Es war nöthig, die Grundlagen kennen zu lernen, auf welchen die Sprache und Dichtkunst der Franzosen in ihrer modernen Gestalt zur Ausbildung gelangte, um für die Entwickelung der französischen Musik, insbesondere des, den gleichen Principien folgenden Musikdrama, das richtige Verständniss zu gewinnen. Der erste Versuch, auch auf musikalischem Gebiete der durch den Humanismus bewirkten Wandlung des Geschmackes Rechnung zu tragen, fällt in die Regierungszeit Karls IX., dessen Neigung und Verständniss für die Tonkunst sich u. a. in seinen Beziehungen

---

[1]) Auch dieser Dichter ist von Boileau in seiner *Art poétique* (I. Vers 132 ff.) durch die folgenden, die französische Poesie überhaupt kennzeichnenden Worte charakterisirt:

Enfin Malherbe vint, et le premier en France
Fit sentir dans les Vers une juste cadence,
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et réduisit la Muse aux régles du devoir.
Par ce sage Ecrivain la Langue réparée
N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée.
Les Stances avec grace apprirent à tomber
Et le Vers sur le Vers n'osa plus enjamber.
Tout reconnut ses loix; et ce Guide fidéle,
Aux Auteurs de ce tems sert encore de modéle.

Der Zustand der Gebundenheit, in den die französische Sprache durch ihn gerathen war, erinnert uns an die Klage eines deutschen Dichters, des ungenannten Vollenders von Gottfrieds von Strassburg Epos „Tristan und Isolde", welcher in Bezug auf seine Vorgänger sagt:

Die sind noch anders dran gewesen,
Da war die Sprache ein lieblich Kind,
Muthwillig auch, wie Kinder sind,
Im Unschuldsreiz: doch diese nun,
Mit ihren Runzeln, muss ehrbar thun.

(Vgl. die Bearbeitung des Epos von Hermann Kurtz. S. 518.)

zu dem grossen niederländischen Meister Orlandus Lassus bewährten, den er wiederholt an seinen Hof berief und mit Auszeichnungen überhäufte. Bald nach dem Aufenthalt dieses Componisten in Paris bewies der König die gleiche Theilnahme für die inzwischen in Italien begonnenen musikalischen Renaissance-Bestrebungen, indem er 1570 dem Jean Antoine de Baïf ein Privilegium ertheilte, eine Akademie für Dicht- und Tonkunst zu errichten, und sein Interesse für dies Unternehmen durch persönliche Anwesenheit bei den von Baïf veranstalteten Aufführungen kundgab. Die Nachrichten über diese Akademie geben von ihrer Wirksamkeit und ihren Zielen nur ein sehr ungenügendes Bild. Laborde[1]) begnügt sich mit der Bemerkung, Baïf habe in seinem Hause in der pariser Vorstadt St. Marceau eine Musikakademie errichtet, und Karl IX. sei bei den dortigen Aufführungen wiederholt zugegen gewesen. Etwas ausführlicher ist der Jesuit *Père Ménestrier.*[2]) Nach ihm wurde Baïf als Sohn eines Gesandten in Venedig geboren, hatte dort Gefallen an theatralischen Vorstellungen gefunden, und versuchte nach seiner Rückkehr in sein Vaterland dieselben in Frankreich einzuführen. Als gewandter Dichter verfertigte er zu diesem Zwecke „gemessene Verse" *(des vers mesurés)* „nach Art der Griechen und Lateiner," da er diese zur musikalischen Composition für besonders geeignet hielt. Dann kaufte er ein Landhaus in einem Dorfe bei Paris, wo er an gewissen Tagen der Woche eine Anzahl von Musikern zu einer Art von Akademie vereinigte, um so seinen Plan zu verwirklichen. Oft waren fürstliche Personen bei diesen Concerten anwesend; da sich jedoch Baïf auf die Vereinigung von Gesang und Dichtkunst beschränkte, ohne ihnen die übrigen Zierden der venezianischen Oper[3]) hinzuzufügen, so machte er keine merklichen Fortschritte.

Damit bricht auch der Père Ménestrier ab, und wie wir mit Sicherheit annehmen dürfen, hat Baïf's augenscheinlich verfrühtes Unternehmen keine unmittelbaren Folgen für die musika-

---

[1]) Vgl. Laborde *Essai sur la musique.* III. S. 386.

[2]) In seinem 1681 ohne Autornamen zu Paris erschienenen Büchlein *Des représentations en musique anciennes et modernes.* S. 166.

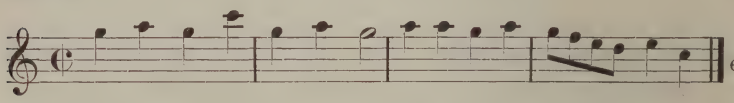
[3]) Von einer „venezianischen Oper" konnte wohl im Jahre 1570 noch nicht die Rede sein, doch wollen wir nicht mit dem Père Ménestrier rechten, dass er für die im 16. Jahrhundert zu Venedig wie anderswo üblichen dramatischen, von mehrstimmiger Musik begleiteten Darstellungen den Titel „Oper" antecipirt. Bedenklicher ist es, wenn ein neuerer Schriftsteller, Anton Schmid, in seiner übrigens vortrefflichen Biographie Gluck's (S. 181) wiederholt, Baïf habe zu Venedig eigentliche Opern gesehen etc.

lisch-dramatische Kunst in Frankreich gehabt. Die politischen und religiösen Zwistigkeiten, welche seit der Reformation das Land beunruhigten und zwei Jahre später zur Katastrophe der Bartholomäusnacht führten, scheinen auch dem musikalischen Fortschritt nichts weniger als günstig gewesen zu sein, denn eine lange Reihe von Jahren hindurch hört man nichts, was auf eine Fortsetzung der Baïf'schen Bestrebungen könnte schliessen lassen. Immerhin aber ist seine kurzlebige „Akademie" ein bedeutungsvolles Symptom des erwachenden Sinnes für eine im Geiste der Renaissance erneuerte Tonkunst, und verdient es namentlich Beachtung, dass schon er das Bedürfniss empfand, die Formen der französischen Poesie zu Gunsten der Musik zu erweitern, eine Forderung, die, wie sich in der Folge zeigen wird, in allen den verschiedenen Entwickelungsstadien der französischen Vocalmusik eine Hauptrolle gespielt und ein wesentliches Hinderniss gebildet hat.

Erst am Schlusse des Jahrhunderts, nachdem die vorhin erwähnte Passions-Bruderschaft ihr Privilegium an eine Schauspielergesellschaft abgetreten hatte, konnte das französische Drama die von Jodelle und seiner Schule vergeblich angestrebte nationale Bedeutung erlangen und so zum Ausgangspunkte für weitere musikalische Reformen dienen. Einstweilen, und auch noch bis in die Mitte des folgenden Jahrhunderts, ergötzte man sich an einer wenig künstlerischen, der Schaulust und dem musikalischen Ohr aber reiche Nahrung bietenden Gattung musikalisch-dramatischer Darstellungen, dem Ballett, auch *Ballet de cour* genannt, als dessen Typus das 1582 zur Vermählungsfeier des Herzogs de Joyeuse mit Mademoiselle de Vaudemont, Schwester der Königin aufgeführte *Ballet comique de la reine* gelten kann. Dem Wesen des damaligen Ballettes entsprechend sind in diesem Werke Gesang, Tanz und recitirte Dichtung gleichmässig vertreten; nicht weniger aber gelangen die Künste des Maschinisten, des Costümiers und des Dekorationsmalers zur Geltung, so dass man mit Recht in ihm einen Vorläufer der späteren, durch vereinigten Aufwand aller Kunstmittel gekennzeichneten grossen Oper erblicken darf. Den Inhalt bilden die Zauberkünste der Circe und ihre Besiegung, nicht etwa durch den obersten der Götter, sondern durch den König von Frankreich; denn sie selbst gesteht:

„Si la destinée
A de ma verge d'or la force terminée
Ce n'est en ta faveur, Jupiter, ne le croy,
Et si quelqu'un bien tost doit triompher de moy
C'est le Roy des François — et faut, que tu luy cedes
Ainsi que ie luy fais, le ciel que tu possedes."

Die Namen der Autoren dieses Schauspiels, welches in seiner plumpen Mannichfaltigkeit nichts weiter ist als ein Abklatsch der in den italienischen Residenzen, besonders am mediceischen Hofe zu Florenz während des 16. Jahrhunderts beliebten Prunkdarstellungen, verdienen kaum der Vergessenheit entrissen zu werden. Als der geistige Urheber gilt Baltazarini, in Frankreich Baltazar auch Beaujoyeulx genannt, ein piemontesischer Violinvirtuos, welcher 1577 nach Paris gekommen war und bei der Königin Catharina von Medici die Stelle eines ersten Kammerdieners und Musikintendanten einnahm. Der Text ist von de la Chesnaye, dem Almosenier des Königs, die Musik, meist vier- und fünfstimmige Vocal- und Instrumentalsätze vermischt mit einigen liedartigen und dialogisirenden Gesängen, von Beaulieu und Salmon, zwei Kammermusikern am Hofe des Königs Heinrich III. Zahlreiche Proben dieser Musik, unter denen wir zu unserer Ueberraschung auch die neuerdings wieder beliebt gewordene Tanzmelodie finden, zu deren Klängen Circe die Bühne betritt:



giebt Ambros in seiner Geschichte der Musik (IV. S. 219 ff.); nach ihnen zu urtheilen, können wir die sie begleitenden kritischen Bemerkungen nicht ungerecht nennen: die Chöre sind verkümmerte Madrigale, und für eine Zeit, wo gerade in dieser Gattung die italienischen und niederländischen Meister das herrlichste leisteten, unbegreiflich gering. . . . Es tönt aus diesen Gesängen etwas wie ein Nachhall des altfranzösischen Déchantirens und Fauxbourdonnirens, gleichsam als hätten Déchanteurs das neue Madrigalwesen studirt und sich manches daraus gemerkt. Neben diesen Ensembles aber finden sich auch liedartige Sätze mit Lautenbegleitung. Der stammelnde Versuch einer Monodie, das tappende Suchen nach liedmässigem Periodenbau, der begleitende Bass, der einen Ansatz dazu nimmt, ein Generalbass zu werden, sind, so gering und unbehilflich das Ganze herauskommt, bemerkenswerth.[1])

Mit welchem Rechte dies Ballet sich „komisch" nennt, erfahren wir nur aus der Widmung *Au roy de France et de Polongne (sic)*, welche der 1582 von Robert Ballard gedruckten, in

[1]) Vgl. Ambros, a. a. O. S. 222 ff.

der pariser Nationalbibliothek befindlichen Ausgabe vorausgeschickt ist. Dort motivirt der Autor jenes Prädicat in naiver und etwas confuser Weise mit den Worten, es sei *peu de beauté, de réciter une simple comédie.* Wie schon die Alten ihre Dichtungen stets sangen, so habe er die Musik mit der Poesie vermischt. *J'ay toutefois donné le premier titre et honneur à la dance et le second à la substance.* Diese habe er als „komisch" bezeichnet, weniger der Personen wegen, die fast alle Götter und Göttinnen sind, als wegen des heiteren Schlusses. *Ainsi j'ai animé et fait parler le balet et chanter et resonner la comédie.* Wahrhaft komisch, wenn auch vom Autor ganz ernsthaft gemeint, ist nur sein Vergleich dieser Publication mit conservirtem Fleische. Wie dies für die Nachbarvölker geniessbar wird *par le moyen de la confiture*, so auch diese geistige Nahrung, *confitte au sucre de votre bonne grace, assaisonée de votre consentement*, etc.

Auch unter Heinrich IV. bleibt das Ballett, im Wesentlichen unverändert, die bevorzugte Belustigung des Hofes und der Grossen, wie auch das einzige Feld der Bethätigung für die dramatischen Dichter und Componisten. Bestimmten Formgesetzen scheint es zu keiner Zeit unterworfen gewesen zu sein. Die Zahl der Parthien oder Acte war beim grossen Ballett gewöhnlich fünf, bei den kleineren, als Zwischenspiele dienenden, vier. Die für das spätere französische Drama so ängstlich festgehaltene Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung[1]) brauchte nicht beobachtet zu werden. Die letztere konnte ernst oder komisch sein, vorausgesetzt nur, dass sie den nöthigen Anhalt bot zur Entfaltung von Dekorationen, Maschinerien und sonstigem Schaugepränge. Welcher Art aber auch der Stoff war, stets blieb das *Ballet de la cour* ein Flickwerk. Meist machte irgend ein hochgestellter Kunstfreund den Plan und übergab denselben dann einem Dichter von Profession zur Ausführung; war die Dichtung fertig, so gingen der Musiker, der Ballettmeister, der Maschinist, der Kostümschneider und der Dekorationsmaler ans Werk.[2]) Dass der Schwerpunkt des Ganzen in den Leistungen der letzteren Künstler lag, kann nicht zweifelhaft sein, wenn man die Beschreibung der äussern Ausstattung des *Ballet comique de la reine* liest und zugleich erfährt, dass die Kosten dieses

[1]) Diese dreifache Einheit ist bekanntlich von den französischen Kunstkritikern als Grundbedingung des Drama aufgestellt; man meinte darin dem Aristoteles zu folgen, während dieser thatsächlich nur die Einheit der Handlung fordert.

[2]) Vgl. Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France.*

Schauspiels sich auf fünf Millionen Franken belaufen haben.[1]) Extravaganzen solcher Art sind aus der Regierungszeit Heinrich's IV. nicht bekannt; sie wären auch kaum in Einklang zu bringen mit den wirthschaftlichen Principien des Königs, der bekanntlich das „sonntägliche Huhn im Topfe seiner Bauern" als einen wesentlichen Punkt seines Regierungsprogrammes betrachtete. Doch scheint es am Hofe des leichtlebigen Bearner's, welcher mit den Worten „*Paris vaut bien une messe*" seine Religion wie ein Kleidungsstück zu wechseln bereit war, an Schauspielen überhaupt keineswegs gefehlt zu haben, und seinem Naturell entsprechend waren es jetzt vorwiegend die komischen Ballette oder Maskeraden, an denen Dichter und Musiker ihre Kräfte zu versuchen Gelegenheit fanden.

Während so das Ballett die in ihm liegenden Keime der nationalen Oper, sowohl der ernsten wie der komischen weiter entwickelte, und zwar unter der Mitwirkung des höchsten Adels von Frankreich, des Prinzen Condé, der Herzöge von Guise, Vendome, Nemours u. a., waren die für die französische Geschichte verhängnissvollen Jahre herangekommen, in denen der allmächtige Kanzler Richelieu, wie Frau von Motteville in ihren Memoiren sagt „aus seinem Herrn seinen Sclaven und aus diesem Sclaven den mächtigsten Monarchen der Welt machte". Mittelbar wurde seine Regierungszeit (1624—1642) auch für die Tonkunst bedeutungsvoll; denn wenn auch im Laufe dieser Jahre von musikalischen Fortschritten nichts zu berichten ist, so wurden doch die zum Emporblühen einer nationalen Kunst unentbehrlichen Grundlagen gewonnen: Die nationale Einheit, der Friede im Inneren und das Ansehen nach aussen, namentlich auch das Vertrauen der Nation in ihre geistige und materielle Kraft. Der Wunsch nach künstlerischen Neubildungen auf musikalischem und dramatischem Gebiete wurde gegen das Ende dieser Zeit um so dringender, als das Ballett in seiner bisherigen Form, richtiger Formlosigkeit, sich völlig ausgelebt hatte. Sowohl nach Seiten des Ernsten wie des Komischen war man in Uebertreibung verfallen; die Dichtungen mythologischen und allegorischen Inhaltes waren in hohles Pathos, die komischen in Zügellosigkeit und Trivialität ausgeartet, und es bedurfte der Genialität eines Molière, der Geschicklichkeit eines Benserade, um dem

[1]) So behauptet Laborde a. a. O. I. S. 122. An einer andern Stelle seines *Essai* (III. S. 386) beziffert er die Summe gar auf 1 200 000 Thaler („mehr als 6 Millionen von unserm Gelde").

Ballett in geläuterter, den gesteigerten Kunstansprüchen des Publicums entsprechender Form neue Lebensfähigkeit zu geben, die es sich dann auch noch bis zum Ende des 17. Jahrhunderts erhalten konnte; besonders verstand es Benserade, der als Hofdichter (bis zu seinem Tode 1690) bei allen grösseren Ballet-Aufführungen tonangebend mitwirkte, den echt französischen *Esprit* in ihnen zur Geltung zu bringen und ihren dichterischen Werth zu heben, soweit dies bei den, stets im Vordergrunde stehenden Rücksichten auf die äussere Ausstattung möglich war.[1])

Ludwig XIII. war persönlich der Musik keineswegs abgeneigt und hat sich sogar selbst als Componist bethätigt[2]); doch hinderte ihn sein melancholisches Temperament, an geräuschvollen Lustbarkeiten Gefallen zu finden, und dadurch erklärt sich das Stehenbleiben der musikalisch-dramatischen Kunst während seiner Regierungszeit, namentlich auch die auffallende Erscheinung, dass die in Italien seit dem Jahre 1600 ins Leben getretene und seit 1635 in Venedig sogar dem grossen Publicum zugänglich gewordene Oper bei seinem Tode (1643) in Frankreich noch unbekannt war. Uebrigens liess er seine Umgebung gewähren, so dass die am Hofe zahlreichen Liebhaber des Balletts und anderer Schauspiele ihre Neigung zu befriedigen vollauf Gelegenheit hatten. Besonders war der Hof seines Bruders, des im vollen Gegensatz zu dem menschenscheuen König als Lebemann bekannten Herzogs Gaston von Orleans, ein Sammelplatz der Vergnügungssüchtigen und Zerstreuungsbedürftigen; zugleich aber auch eine Pflegestätte ernster Musik, denn das von ihm errichtete Institut der Muşik-Pagen scheint vornehmlich zur gründlichen musikalischen Ausbildung jugendlicher Talente bestimmt gewesen zu sein. Und dass es dieser Bestimmung im Ganzen entsprochen

[1]) Benserade hatte sich, wie Boileau berichtet *(Art poétique,* Gesang IV. Anmerkung), durch seine „galanten" Verse und seine *Chansons* bei Hofe einen glänzenden Ruf erworben; besonders aber durch diejenigen Verse, welche er für die im Ballet des Königs mitwirkenden Personen vom Hofe verfasste: denn in diesen Dichtungen wusste er in geistreicher Art den eigentlichen Charakter jener Personen mit dem der darzustellenden Rollen in Einklang zu bringen. Indessen war sein Talent auf diese Specialität beschränkt und sobald er sich über sie hinaus wagte, war er nicht mehr derselbe. Die Metamorphosen des Ovid, welche er zum Ballet umarbeitete *(qu'il mit en Rondeaux)*, waren in der That die Klippe, an der seine Reputation scheiterte.

[2]) Eine vierstimmige *Chanson* seiner Composition *„Amaryllis"* betitelt, welche den gewandten Tonsetzer erkennen lässt, findet sich in Kircher's *Musurgia universalis.* (I. S. 690.) Sie ist neuerdings auch einstimmig mit Clavierbegleitung erschienen in Wekerlin's *Echos du temps passé* (Paris, bei Durand und Schoenewerk). Band I. No. 27.

hat, darf man aus den Erfolgen seines berühmten Zöglings Michel Lambert schliessen, des ersten Künstlers, welcher die kurz zuvor in Italien durch Caccini methodisch begründete Kunst des Sologesanges in Frankreich vertrat, und der so zu ihrer nachmaligen Blüthe den Grund legen konnte.

Lambert, geb. 1610 in Pivonne unweit Poitiers, erhielt seine erste musikalische Anleitung als Chorknabe in Champigny, kam schon als Knabe nach Paris, wo er unter die Musik-Pagen des Herzogs von Orleans aufgenommen wurde, und widmete sich nach erreichtem Jünglingsalter mit Eifer dem Studium verschiedener Instrumente sowie der Composition. Der Verkehr mit einem gewissen de Niel, Kammerdiener und zugleich Mitglied der Sängercapelle des Königs, der während eines längeren Aufenthaltes in Rom die italienische Gesangs-Methode kennen gelernt und sie ihm mitgetheilt hatte, veranlasste ihn, sich wiederum dem Gesangsstudium und zugleich der Composition einstimmiger Gesänge zuzuwenden, mit denen er noch zu Lebzeiten des Cardinals Richelieu solches Glück machte, dass dieser ihn wiederholt zur Mitwirkung bei seinen Assembleen heranzog. Um Mitte des Jahrhunderts war er der beliebteste Sänger Frankreichs und nicht nur seiner musikalischen Leistungen wegen, sondern auch als geistreicher und gewandter Weltmann in den Kreisen des Hofes wie der Aristokratie beliebt und gefeiert.[1]) Ausserordentlich erfolgreich wirkte er auch als Lehrer, freilich nur in dem beschränkten Kreise der aristokratischen Gesellschaft, denn ein Publicum im heutigen Sinne existirte zu seiner Zeit noch nicht, so wenig wie die öffentlichen Concerte, in denen sich auch bürgerliche Ohren der Leistungen des Sängers hätten erfreuen

---

[1]) Boileau zählt in seiner dritten Satire die verschiedenen Anziehungspunkte eines Festes her und schliesst, nachdem er die Weine etc. gelobt:

Molière avec Tartuffe y doit jouer son rôle:
Et Lambert, qui plus est, m'a donné sa parole.
C'est tout dire en un mot, et vous le connoissez.
Quoi Lambert? Oui, Lambert. A demain. C'est assez.

Lafontaine erwähnt den Künstler ebenfalls in einer seiner Fabeln (Buch XI. No. 5), wo von einer unübertrefflichen Gesangsleistung die Rede ist, mit den Worten „*Vous surpassez Lambert.*" Ein dritter Schriftsteller jener Zeit endlich, der mit den damaligen Musikzuständen Frankreichs genau bekannte Le Gallois citirt ihn unter den hervorragendsten Musikern: „Es ist gewiss, dass einige von ihnen gerechten Anspruch auf allgemeine Verehrung haben und an der Spitze aller übrigen stehen, wie ein Gautier als Lautenist, ein Chambonière als Clavierspieler, ein Lambert als Sänger, ein Francisque Corbette als Guitarrenspieler."

können. Dagegen drangen seine Compositionen, Melodien von anmuthiger Erfindung und einfachster Form (sofern er sie nicht, wie in den sogenannten Doubles oder Variationen mit allerlei Zierrathen verbrämte) in die weitesten Kreise und verschafften ihm eine, für den Musiker damaliger Zeit seltene Popularität. In diesen rein lyrischen Gesängen, dem *Air*, der *Chanson*, der *Brunette*[1]) lag Lambert's Stärke; weniger im mehrstimmigen Vocalsatz, wenngleich seine 1698 (zwei Jahre nach seinem Tode) unter dem Titel *Airs et dialogues à une, deux, trois, quatre et cinque voix* erschienenen Arbeiten dieser Art Beachtung verdienen. Seine Befähigung zur dramatischen Composition scheint nicht weiter gereicht zu haben, als es die Natur des Hof-Balletts, für welches er gelegentlich die Gesangstücke schrieb,[2]) erforderlich machte; denn in den eben jetzt beginnenden, für die dramatische Musik Frankreichs verhängnissvollen Umwälzungen hat er keine Rolle gespielt.

* *
*

Sobald Ludwig XIII. die Augen geschlossen und Mazarin als Stellvertreter des unmündigen Ludwig XIV. die Zügel der Regierung ergriffen hatte, nahm das künstlerische Leben am französischen Hofe einen merklichen Aufschwung. Der Nachfolger Richelieu's war sich wohl bewusst, dass noch eine schwere politische Arbeit zu vollbringen sei, bevor das Einigungswerk seines Vorgängers als vollendet gelten könne, und angesichts der Kämpfe, die seiner harrten und die einige Jahre später in den Unruhen der Fronde gipfelten, fühlte er die Nothwendigkeit, sich in seiner Umgebung einen starken Anhang zu sichern. Vor allem galt es, die Regentin Anna von Oestreich auf seine Seite zu bringen, und dies gelang ihm, indem er ihren künstlerischen Neigungen, namentlich ihrer Liebhaberei für das Theater bei jeder Gelegenheit Vorschub leistete. In solcher Lage nun erschien ihm die italienische Oper, deren Ruf mittlerweile auch

[1]) Die *Brunette* ist nach der von Diderot und d'Alembert in ihrer Encyclopädie gegebenen Definition eine Gattung des Liedes von einfacher und leichtfasslicher Melodie, in „galantem" und natürlichem Stil, von heiterem, oft zärtlichem Charakter. Der Name erklärt sich dadurch, dass der Dichter sich meist an ein junges Mädchen wendete, der er nach der Farbe ihres Haars den Namen „Brünette" gab.

[2]) An der Musik des Balletts waren in der Regel zwei Autoren betheiligt, deren einer die Vocalparthien, der andere die Tänze componirte.

nach Frankreich gedrungen war, als ein wirksames Mittel zur Erreichung seines Zweckes, und demgemäss liess er im Jahre 1645 eine italienische Künstlergesellschaft nach Paris kommen, welche am 14. December ihre Vorstellungen im Saale des *Petit Bourbon*[1]) mit der „*Festa teatrale della finta pazza*“ (die verstellte Wahnsinnige) eröffnete.

Mit diesem von Giulio Strozzi gedichteten und von Sacrati componirten Werke scheinen die Italiener dem französischen Geschmack für die Mannichfaltigkeit des Balletts bedeutende Zugeständnisse gemacht zu haben, denn es wurde nicht, wie die eigentliche italienische Oper durchweg gesungen, sondern zum Theil recitirt; auch waren dem Tanz sowie den Maschinenkünsten des bei dieser Veranlassung vielgepriesenen Torelli ein unverhältnissmässig wichtiger Platz eingeräumt. Eins jedoch hatten die Italiener nicht berücksichtigt, den Umstand nämlich, dass das Urtheil der Franzosen in dramatischen Dingen um diese Zeit bereits hinreichend gebildet war, um gegen den Mangel einer vernünftigen, zusammenhängenden Handlung, wie solche die „*Finta pazza*“ völlig vermissen liess, unempfindlich zu sein. Den Stoff der Oper bildeten in buntem Gemisch die Abenteuer des Achilles in Scyros, die Irrfahrten des Odysseus und des Diomedes, die Liebesintriguen der Deidamia etc.; ein Ballet, von Affen und Bären getanzt. schloss den ersten Act; am Ende des zweiten gab es einen Tanz von Straussen, welche sich um eine Fontaine gruppirten; den Schluss des Ganzen bildete ein Ballet von Indianern, welche dem Nicomedes (?) Papageien darboten.

Der Beifall, den das Werk beim Pariser Publicum errang, war selbstverständlich ein getheilter; denn wenn auch nicht Wenige an der Buntheit des Schauspiels Gefallen fanden, so war andererseits die Zahl Derjenigen nicht gering, welche an eine dramatische Darstellung andere und höhere Ansprüche machten, nachdem schon 1639 ein Corneille mit seinen Dramen *Horace*, *Cinna* und *Polyeucte* aufgetreten war, und 1644 ein Molière angefangen hatte, die Aufmerksamkeit der Theaterfreunde zu erregen. Madame de Motteville mindestens spricht in ihren Memoiren äusserst kühl von der italienischen Oper. „Die Kenner“

[1]) Ein Theil des einst dem Connetable von Bourbon gehörigen, in der Gegend des heutigen Louvre an der Seine gelegenen Palastes, bestehend aus einer Capelle und einem länglichen Saal, (Gallerie), welche bei der Demolirung desselben im Jahre 1527 verschont waren. Auch diese Baulichkeiten wurden 1666 niedergerissen, um der östlichen (Säulen-) Fassade des Louvre Platz zu machen.

schreibt sie „sprechen mit grosser Achtung von den Italienern; was mich betrifft, so finde ich, dass die Länge des Schauspiels das Vergnügen stark beeinträchtigt; auch scheint es mir, dass die einfach deklamirten Verse weit besser die Conversation darstellen und den Geist erregen, als es der Gesang mit seinem sinnlichen Reize vermag.“ Im folgenden Jahre aber scheint die Opposition allgemein geworden zu sein, denn bezüglich einer, am Fastnachtsdienstag 1646 vom Hofe veranstalteten Opern-Aufführung heisst es in den erwähnten Memoiren: „Die Königin liess eine dieser *Comédies en musique* im kleinen Saal des Palais royal darstellen . . . wir waren unser nur zwanzig oder dreissig Personen und wir glaubten vor Kälte und Langerweile umzukommen.“ Aus derselben Zeit endlich berichtet ein anderer Schriftsteller, man langweile sich so sehr in der italienischen Oper, dass die Darsteller nur durch die allerhöchste Protection davor bewahrt seien, ausgezischt und mit Orangen beworfen zu werden.

Obwohl sich die Verschiedenheit der von den Franzosen und den Italienern vertretenen Kunstprincipien bei dieser Gelegenheit unzweideutig kundgegeben hatte, und die Intelligenz, die vorwiegend verstandesmässige Auffassung der ersteren mit den, vor allem auf sinnlichen Reiz zielenden Bestrebungen der letzteren im Streite lagen, versuchte man es doch kurz darauf (1647) mit einer zweiten italienischen Oper, *Orfeo ed Euridice*. Die Autoren dieser Oper sind auffallender Weise ungenannt geblieben; der Père Ménestrier erwähnt ihrer mit keinem Worte, während spätere Schriftsteller in diesem *Orfeo* das gleichnamige Werk des Monteverde oder auch des Zarlino haben sehen wollen, welcher letztere freilich, als Vertreter der älteren polyphonen Musik, kaum ernstlich in Betracht kommen kann. Aber auch an Monteverde dürfen wir bei diesem *Orfeo* nicht denken, da es sich hier, nach den Berichten der Zeitgenossen zu urtheilen, abermals um ein Schaustück handelt, mit welchem man, unter Hintansetzung der dichterischen und musikalischen Rücksichten, das Publicum zu verblüffen und zu blenden gedachte. Nach Ménestriers Beschreibung bildeten in der That die „wunderbaren Verwandlungen des Theaters“ und die „noch nie gesehenen Maschinerien“ den Glanzpunkt des Ganzen. Die Handlung wurde eröffnet durch zwei Abtheilungen Infanterie in voller Bewaffnung, zwei Armeen darstellend, deren eine den Angriff auf eine Festung machte, während die andere sie vertheidigte. Nachdem eine Bresche in die Mauern gelegt und die französische Armee in die Festung eingezogen war, schwebte eine Siegesgöttin vom

Himmel herab und sang Verse zum Lobe der Waffen des Königs und der Weisheit der Königin Mutter. „Dies Vorspiel" setzt unser Autor naiv genug hinzu „gehörte nicht zur Handlung des Orpheus, sondern bildete ein besonderes Schauspiel, wie dies die Italiener bei ähnlichen Darstellungen sich häufig erlauben."[1]) Dann folgt eine neun Seiten lange Beschreibung der Handlung, der Tänze der Nymphen, Dryaden, Satyrn mit Bocksfüssen, kurz des ganzen Aufgebotes der griechischen Mythologie, und schliesslich wird constatirt „dass die überraschenden Verwandlungen und ausserordentlichen Decorationen, die Schönheit des Gesanges wie auch die Mannichfaltigkeit der Kostüme und der Concerte" (vielleicht der concertirenden Instrumente?) „dem Werke allgemeinen Beifall verschafft haben."

Anders lautete allerdings das Urtheil der Gegenpartei, welche sich bei diesem Spectakelstück nicht weniger gelangweilt fühlte als früher bei der *Finta pazza*, und ihrem Unmuth u. a. durch einen jener, unter dem Namen Mazarinaden bekannten Spottverse Luft machte:

Ce beau mais malheureux Orphée;
Ou, pour mieux parler, ce Morphée,
Puisque tout le monde y dormit.

Ihre Kritik musste um so herber ausfallen, als man den Werth und die Bedeutung der Oper als solche, den ihr als Gattung zu Grunde liegenden idealen Kern auch auf anti-italienischer Seite keineswegs verkannte, und wenn auch unklar, so doch dringend das Bedürfniss empfand, sie des läppischen Beiwerkes entkleidet, in einer dem nationalen Kunstempfinden zusagenden Form, vor allem auch in französischer Sprache zur vollen Wirkung gelangen zu sehen. Ein unüberwindliches Hinderniss für die Erfüllung dieses Wunsches schien allerdings die französiche Sprache zu bilden, die in den, durch Malherbe und seine Nachfolger ihr gegebenen festen Formen fast allgemein für ungeeignet gehalten wurde, sich mit der dramatischen Musik zu verbinden. Diesem Vorurtheil musste entgegen getreten werden: vor allem galt es, Dichtungsformen zu finden, welche der Musik freiere Bewegung gestatten, als der schwerfällige und steife Alexandriner. Der Erste aber, der den Muth hatte, diesen Weg zu betreten und zum Heile der Kunst der herrschenden Meinung Trotz zu bieten, war der Abbé Perrin, der demnach mit gutem Recht als einer der Begründer der französischen Oper gelten darf.

[1]) Vgl. Ménestrier, a. a. O. S. 196.

Pierre Perrin, ein „Abbé ohne Abtei", ein Dichter von zweifelhaftem Rufe, war um 1645 von seinem Geburtsort Lyon nach Paris gekommen und hatte bald darauf am Hofe des Herzogs Gaston von Orleans eine Anstellung als *Introducteur des Ambassadeurs* gefunden. Ein leidenschaftlicher Liebhaber des Theaters und musikalisch nicht unbegabt, betheiligte er sich mit Eifer an den dort veranstalteten dramatischen Aufführungen, und nachdem er sich mit den Erfordernissen der Bühne und dem Geschmack seiner Landsleute hinlänglich vertraut gemacht hatte, fasste er den Plan zu einer Dichtungsweise in freier Form, nach Art der *Versi sciolti* (wörtlich „aufgelöste Verse") der Italiener, bei deren Composition der Musiker im Stande sei, den Eingebungen seiner Phantasie unbehindert zu folgen und die Erregungen des Gemüths in ihrer ganzen Mannichfaltigkeit zum Ausdruck zu bringen. Den Componisten konnte diese Neuerung nur willkommen sein, wie wir aus der Vorrede der später von Perrin veröffentlichten *Oeuvres de poésie* ersehen, wo er sich auch über das Ziel seiner dichterischen Reformbestrebungen näher auslässt. „Du wirst in diesem Werke" erinnert er den Leser „auch eine Sammlung von Musik-Texten *(Paroles de musique)* oder Sing-Versen finden, die schon mehrfach von den berühmtesten Componisten des Königreiches in Musik gesetzt worden sind. Diese Verse sind solche, die im eigentlichen Sinne ‚lyrische' heissen müssen, weil sie geeignet sind, zur Lyra oder irgend einem andern Instrumente gesungen zu werden, und sie verlangen eine ganz besondere, weder von den alten noch von den modernen Dichtern genügend erkannte Behandlungsweise. Denn wo findet man unter ihnen einen Orpheus, d. h. einen Dichter-Componisten, der es verstanden hätte, die beiden Schwesterkünste Poesie und Musik unzertrennlich zu vereinen? Die besten und aufgeklärtesten Musiker werden bezeugen, dass die bisherigen Dichtungen nichts weniger als lyrisch oder zum Gesange passend sind."

Zu den hier citirten Musikern gehörte auch Robert Cambert, Organist an der Kirche St. Honoré, später zugleich Musikintendant der Königin Mutter, sowohl als Orgel- und Claviervirtuose (aus der Schule Chambonnières, des Patriarchen des nach ihm zu hoher Blüthe gelangten französischen Clavierspiels) wie auch als Componist von Motetten, *Airs de cour*, *Airs à boire* und anderen Vocalwerken zu den Besten seiner Zeit zählend. Seine Fähigkeit und Bereitwilligkeit, auf Perrin's Ideen einzugehen, zeigt die Vorrede zu einer Sammlung seiner „Trinklieder", wo er die Hoffnung ausspricht, dass die Schönheit der Worte für die

Mängel der Musik entschädigen werde, da sie zum grössten Theil den Herrn Perrin zum Verfasser haben, über dessen unvergleichliche Befähigung zur Dichtung musikalischer Texte alle Welt einig sei. Und dass ihm die Förderung seiner Kunst am Herzen lag, beweisen die Schlussworte jener Vorrede: „Man wird auch einige Neuerungen finden, welche von meinen Vorgängern nicht versucht worden sind, wie z. B. Dialoge für Frauenstimmen, Gesänge zu drei Stimmen, deren Couplets verschiedene Melodien haben. Ferner wird man bemerken, dass die Mehrzahl dieser Gesänge vom Bass und Discant mit Hinweglassung der Mittelstimme, oder auch als Symphonie von Instrumenten vorgetragen werden können, wie ich dies in einigen Concerten mit Erfolg versucht habe“ etc.

Auf Bundesgenossen solcher Art gestützt konnte nun Perrin seine Pläne getrost weiter verfolgen, unbeirrt durch die Anfeindungen der zünftigen Dichter, welche in der 1635 von Richelieu gegründeten *Académie française* einen festen Stützpunkt hatten, namentlich ihres Wortführers Boileau[1]), dessen Unfähigkeit, in dieser Sache zu urtheilen, übrigens dadurch hinlänglich bewiesen ist, dass er später mit gleicher Erbitterung gegen die, den Perrin'schen an künstlerischem Werth weit überlegenen Operntexte Quinault's eiferte. In Cambert den geeigneten Gehülfen zur Ausführung seines Vorhabens erkennend, verband sich unser Abbé mit diesem zu gemeinsamer Arbeit, und die erste Frucht derselben war ein Singspiel, welches Anfangs April 1659 im Schlosse des Generalpächters de la Haye zu Issy bei Paris

---

[1]) Nicolas Boileau, Sieur Despréaux, der sich mit seiner 1674 erschienenen, dem Horaz nachgebildeten *Art poétique* bei seinen Zeitgenossen den Ruhm eines *législateur du goût* erwarb, spricht in seinen ebenfalls nach Horazischem Muster gedichteten Satiren wiederholt mit Geringschätzung von Perrin, so Satire VII. Vers 41:

Faut-il d'un froid rimeur dépeindre la manie?
Mes vers, comme un torrent, coulent sur le papier.
Je rencontre à la fois Perrin et Pelletier etc.

In der That aber war wohl Niemand weniger berechtigt ihn zu verurtheilen, als dieser pedantische Versedrechsler, wie ihn Scherr (Allgem. Geschichte der Literatur S. 199) sehr richtig nennt, „der vollständige Ausdruck der unter Ludwig XIV. angenommenen conventionellen Geschmacksrichtung, mit ihrer Vernachlässigung und Missachtung der Natur, ihrer Gemachtheit und ihrem gefrorenen Pathos, ihrer blos rhetorischen Begeisterung, welche die hölzernen Dämme der Convenienz nie oder doch nur höchst selten zu überfluthen kräftig und kühn genug ist.“ Auf ihn und seine Genossen der Akademie, deren wesentliches Verdienst darin bestand, der Sprache grammatikalische und stilistische Gesetze gegeben zu haben, konnte die im Ausdruck wie durch ihren Inhalt so sehr vom Herkömm-

unter dem Titel *Pastorale, première comédie française en musique* zur Aufführung kam. Näheres über dies, für die Geschichte der französischen Oper merkwürdige Ereigniss berichtet der Dichter selbst in einem von ihm an den Abbé de la Rovère, damals Gesandten, später Erzbischof in Turin gerichteten Briefe. Zunächst hebt er die Theilnahme hervor, die man dem allgemein für unausführbar gehaltenen Unternehmen bewiesen habe, und den Wunsch Vieler, die heimische Sprache, Dichtkunst und Musik möge über die der Ausländer triumphiren. „Alle erwarteten mit Spannung das ungewöhnliche Vergnügen, zum ersten Mal in Frankreich und durch die Initiative kunstsinniger Privatleute ein französisches Schauspiel mit Musik in's Leben treten zu sehen, und diese Erwartung hatte eine solche Menge von Personen höchsten Ranges angezogen, Fürsten, Herzöge und Pairs, Marschälle von Frankreich, Gesandte fremder Höfe etc., dass der ganze Weg von Paris nach Issy mit ihren Carossen gefüllt war . . . Es steht mir schlecht an, Monseigneur, etwas zum Lobe des Werkes zu sagen; doch darf ich nicht verschweigen, dass alle Welt überrascht und entzückt war, und dass in einer so mannichfaltigen Zuhörerschaft nicht eine Stimme laut wurde, die nicht der Erfindung, den Versen, der Darstellung, dem Gesang und der Instrumentalmusik warmen Beifall gezollt hätte.

Im weiteren Verlaufe dieses Briefes, der als ein schätzbarer Beitrag zur französischen Dramaturgie der Beachtung werth ist, zählt Perrin die Mängel der italienischen Oper auf und tadelt

---

lichen abweichende Dichtung des Perrin allerdings nur abstossend wirken. Hier eine den *Paroles de musique* entnommene Probe:

Sus, Sus! pinte et fagot:
Sans soucy de l'écot
Buvons à tasses pleines;
Achevons, achevons de remplir nos bedaines.
En deussions-nous crever, trinquons jusqu'à demain,
Il est beau de mourir les armes à la main.
Du vin, du saulcisson
Du pâté, du jambon,
Des ragoûts, des saulcisses,
Du salé, du salé, du poivre, des épices.
En deussions-nous crever, trinquons jusqu'à demain.

Im Grunde sind diese Verse nichts weiter als ein Vorwand für die Musik, um mit Arthur Pougin zu reden, dessen werthvolle Arbeit *Les vrais créateurs de l'opéra français* (Pariser Musikzeitung *Le Ménestrel*, Jahrgang 41. No. 34 ff.) obiger Darstellung theilweise zu Grunde liegt. Doch zeigen sie bei aller Derbheit einen Schwung, eine Freiheit der Bewegung, die auf den Componisten in hohem Grade anregend wirken musste, namentlich zu einer Zeit, wo der monotone, des Ausdrucks baare Alexandriner für das einzige, zu höheren dichterischen Aufgaben geeignete Versmaass galt.

besonders nachdrücklich die Extravaganzen der Musik, welche sich auf Kosten der Dichtung breit mache und zum Ausdruck der Empfindungen ungeeignet sei. Ferner die unerträgliche Länge der Stücke, die mit ihren fünfzehnhundert Versen und sechs- bis siebenstündiger Dauer die französische Geduld auf die schwerste Probe stellten, wogegen das „Pastorale" nur aus 150 Versen bestehe und höchstens fünf Viertelstunden in Anspruch nehme. Auch die Grösse der Schauspielhäuser sei ein Nachtheil der italienischen Oper, weil dort weder der Gesang noch die Worte deutlich zu Gehör kommen, während man in dem drei-, höchstens vierhundert Personen fassenden Theater zu Issy nicht ein Wort verloren habe, und Niemand genöthigt gewesen sei, sich der zur Bequemlichkeit der Zuschauer gedrucken Texte zu bedienen. „Was ich von dem Meinigen hinzugefügt habe" schliesst Perrin seinen Bericht „ist, dass ich statt des Alexandriners lyrische Verse verwendete, weil deren Kürze und Cäsuren den Fähigkeiten der Singstimme angemessen sind, und sich die Verschiedenheit ihrer Formen besser den wechselnden Empfindungen anbequemt, deren Ausdruck schon bei den Griechen und Römern das Ziel der guten Musik war. Zu beachten ist endlich noch die eigenartige musikalische Behandlungsweise des Textes, welche eine ungewöhnliche Feinheit der Beobachtung und künstlerische Begabung erforderte. Ob der Zweck völlig erreicht ist, mögen Andere beurtheilen; jedenfalls wird man mir das Verdienst lassen, ein neues Kunstgebiet entdeckt und urbar gemacht zu haben, indem ich meiner Nation das Beispiel einer französischen Musik-Komödie vor die Augen stellte."

Perrin's Selbstgefühl darf uns nicht Wunder nehmen, denn es war in der That ein Unternehmen von bedeutender künstlerischer Tragweite, zu dem er den ersten Anstoss gegeben. Der Erfolg des Pastorale war aber doppelt ehrenvoll für seine Verfasser, weil man sich bezüglich der äusseren Ausstattung in den bescheidensten Grenzen gehalten und auf jede Mitwirkung des Maschinisten und des Balletmeisters verzichtet hatte. Nur dem Orchester war eine besondere Sorgfalt gewidmet, und wenn Saint-Evremond hervorhebt, dass die Zuhörer überrascht und entzückt gewesen seien, zum ersten Male den Klang der Flöten mit dem der Geigen vereint zu hören[1]), so wird man zugeben, dass Cambert, der dieser Aeusserung zufolge mit der Verwen-

[1]) In seiner Komödie *Les opéras* legt Saint-Evremond einer der Personen die auf das Pastorale (dort *l'opéra d'Issy* genannt) bezüglichen Worte in den Mund:

dung der Blasinstrumente im Theater den Anfang gemacht hat, an künstlerischem Unternehmungsgeist hinter seinem Mitarbeiter nicht zurückgeblieben ist. Die Dichtung als solche war allerdings von äusserster Dürftigkeit, wie aus Ménestrier's Worten (a. a. O. S. 208) zu schliessen ist, der von dem Pastorale nichts weiter zu melden weiss, als dass es „aus drei Sopranen, einem Alt, einem Tenor, einem Bariton und einem Bass bestanden habe." Ein Satyr, drei Schäfer und drei Schäferinnen waren die handelnden Personen, denn „nach dem Erfolg, den die Hirtengedichte in früherer Zeit gehabt, hielt man sich überzeugt, dass Schäferspiele dieser Art besser gefallen würden als Schauspiele ernsteren Inhalts. Die Handlung zerfiel in fünf Acte und vierzehn Scenen, eigentlich vierzehn Gesangsnummern, die in passender Weise mit einander verknüpft waren, ohne dass man sich dabei besonderen Gesetzen unterworfen und etwas anderes bezweckt hätte, als den Ausdruck der verschiedenen Bewegungen in der Seele der handelnden Personen." Von den Ausführenden werden nur die Schwestern Sercamanan genannt, die als Schäferinnen ausserordentlichen Beifall fanden. Das Orchester bestand aus dreizehn Personen, Geigen, Bratschen und Bässe (Bass-Violen), sowie die von Saint-Evremond erwähnten „Flöten", unter denen wahrscheinlich Blasinstrumente verschiedener Gattung zu verstehen sind.

Die Kunde von dem Erfolg des Pastorale drang selbstverständlich alsbald zu den Ohren des Königs, und auf seinen Befehl gelangte es noch in demselben Monat zu Vincennes in Gegenwart des gesammten Hofes zur Aufführung. Loret, der Autor der *Muse historique*, einer Tageschronik in holprigen Knittelversen, erwähnt unter dem 31. Mai 1659 dieses Vorganges als Höhepunkt der verschiedenartigen, zur Unterhaltung der Hofgesellschaft veranstalteten Belustigungen:

Leurs Majestez, à tout momens
Y goûtoient des contentemens
Par diverses réjoüissances,
Scavoir des bals, balets et dances,
A faire soldats exercer,
A se promener et chasser,
Et voir mainte pièce comique,
Et la Pastorale en muzique
Qui donna grand contentement

„Es war der Versuch einer Oper, reizvoll durch seine Neuheit. Aber das Schönste war ein Concert von Flöten, wie man solches seit den Zeiten der Griechen und Römer nicht gehört hatte."

Et finit, agréablement,
Par quelques vers beaux et sincères,
Que la plus belle des bergères
Avec douceur et gravité
Chanta devant Sa Majesté
Qui, la regardant au vizage
Les écouta, de grand courage.
Ces quatres ou six vers étoient faits
Sur le cher sujet de la paix
Et plûrent, fort, à l'assistance,
Quoy qu'ils ne fissent qu'une stance.

Aus den Worten des Chronisten, sowie aus der Thatsache der bald darauf erfolgten zweiten Aufführung des Stückes vor dem Hofe in Vincennes geht hervor, dass Ludwig XIV. an dieser „ersten französischen Oper" Wohlgefallen gefunden habe, obgleich sie hier, abgesehen von den am Schluss eingelegten, auf den kurz zuvor im Haag geschlossenen Friedensvertrag bezüglichen Versen zum Lobe des Königs in demselben einfachen Gewande erschienen war, wie in Issy. Er sowohl wie Mazarin ermuthigten die Verfasser, auf dem eingeschlagenen Wege fortzuschreiten und in Folge dessen traten diese bald darauf mit einem neuen Werke hervor, betitelt *Ariane ou le mariage de Bacchus*. Indessen war Mazarin keineswegs gesonnen, die italienische Oper gänzlich aufzugeben, und dies scheint die Ursache gewesen zu sein, dass die neue Arbeit Perrin's und Cambert's weder bei den, zur Feier des pyrenäischen Friedens (7. November 1659) veranstalteten Festlichkeiten, noch bei Gelegenheit der Vermählung des Königs (9. Juni 1660) zur Aufführung kam. Ja das patriotische Künstlerpaar musste die Täuschung erleben, dass für letztere Veranlassung abermals eine Operntruppe aus Italien verschrieben wurde, um die Festlichkeiten zu verherrlichen. Andererseits hatten sie freilich auch die Genugthuung, das von den Italienern gewählte Werk, den *Serse* (Xerxes) von Cavalli (vergl. S. 98) von dem gebildeteren Theil des Auditoriums nicht weniger entschieden abgelehnt zu sehen als die früheren italienischen Opern; denn wiederum hatte man geglaubt, durch allerlei fremdartige Zuthaten und äussere Pracht der Mode huldigen zu müssen. Nicht weniger als sechs Ballette waren eingelegt, welche die Aufführung maasslos in die Länge zogen und die Einheit der Handlung völlig aufhoben; an der Seite des Xerxes und der Braut des Königs von Abydos, inmitten des antik costümirten Chores bewegten sich bald baskische Bauern, bald spanische Tänzer, dann wieder die Charaktermasken des Scara-

mouche und Polichinelle, Matrosen, die eine Ladung von Affen ausschifften, endlich gar Bacchus von Satyrn und Bacchanten umgeben; durch diesen Wirrwarr aber fühlte sich die Mehrheit der Zuschauer nur abgestossen und so musste der *Serse* das Schicksal seiner Vorgänger theilen, obwohl er an musikalischem Werthe alles bis dahin Geleistete, die Cambert'sche Musik des Pastorale nicht ausgenommen, weit überragte.

Demnach lagen die Dinge für Perrin keineswegs ungünstig; vielmehr hatte er alle Ursache, an der Verwirklichung seiner Pläne rüstig weiter zu arbeiten. Auch der Tod seines Beschützers, des Herzogs von Orleans (1660) vermochte ihn nicht zu entmuthigen, und schon waren die Proben zur *Ariane* im besten Gange, da traf ihn im folgenden Jahre ein zweiter, noch härterer Schlag: der Tod des Cardinals Mazarin, durch den die Erfüllung seiner Wünsche für eine Reihe von Jahren verzögert wurde. Auch das Loos der genannten Oper war damit entschieden; ihre Aufführung wurde *ad calendas graecas* verschoben und endlich ganz aufgegeben, was insofern zu bedauern ist, als nach Saint-Evremond zwar die Dichtung noch geringeren Werth hatte als die des Pastorale, die Musik Cambert's dagegen, namentlich die Klage der Ariadne zu den glücklichsten Inspirationen des Meisters gehörte. Trotz allen Missgeschickes aber behielt Perrin sein Ziel, die Begründung einer nationalen Oper, fest im Auge, und nach unausgesetztem Petitioniren und Antichambriren sah er sich endlich im Jahre 1669, also ein volles Jahrzent nach der Aufführung des Pastorale, im Besitz eines königlichen Privilegiums, welches ihm für die nächsten zwölf Jahre das ausschliessliche Recht gab, nicht nur in Paris, sondern in allen Städten des Reiches, wo es ihm beliebe, Opern-Akademien[1]) zu veranstalten „wie solche sowohl in Italien als auch

[1]) „*Diverses Académies, dans lesquelles il se fait des représentations en musique, qu'on nomme opera*" *(sic)*. Die Bezeichnung *Académie de musique*, mit dem, nach den politischen Verhältnissen variirenden Zusatz *royale*, *impériale* oder *nationale* noch heute der officielle Name der Pariser sogenannten Grossen Oper, erscheint erst in dem, später dem Lully gewährten Privilegium. Mit Unrecht hat man behauptet, dass Frankreich mit der Sache auch die Benennung von Italien angenommen habe, denn das Wort *accademia* wurde und wird noch heute dort nur für „Concert" gebraucht. Die neue Bedeutung, die es in Frankreich erhielt, erklärt sich durch die Liebhaberei, richtiger die Manie Ludwig's XIV. Alles und Jedes zu reguliren und in ein System zu bringen. Nachdem Mazarin 1655 die Akademie für Malerei und Sculptur gegründet hatte, glaubte der junge Monarch nicht hinter ihm zurückbleiben zu dürfen und errichtete nach einander die Akademie der Tanzkunst (1661), der *Inscriptions et belles lettres* (1663), der

in Deutschland und England, wohin sie von dort her verpflanzt wurden, das beliebteste Schauspiel sind .... welche auch geeignet erscheinen, nicht nur zu Unserer und des Publicums Erheiterung beizutragen, sondern auch bei Unseren Unterthanen den Geschmack für die Musik zu erwecken und sie allmählig dahin zu bringen, sich in dieser Kunst, einer der edelsten unter den freien Künsten, zu vervollkommnen."

Die nächste Sorge Perrin's war es, durch Gründung einer Gesellschaft für sein Unternehmen eine feste Basis zu gewinnen: er associirte sich mit Cambert und dem Marquis von Sourdéac, von denen der eine den musikalischen Theil, der andere das Maschinen- und Dekorationswesen übernahm, sowie mit einem gewissen Champeron, der als Finanzverwalter die nöthigen Gelder zu beschaffen hatte. In gleich praktischer Weise wurde sodann die Zusammenstellung einer Künstlergesellschaft und der Bau eines Theaters in Angriff genommen. Beauchamps, Ballettmeister des Königs, wurde als Chef de la danse gewonnen; La Grille, ein Sänger der *Comédie française*, übernahm die Regie und reiste alsbald nach dem südlichen Frankreich ab, um in den Kirchengesangschulen *(Maîtrises)* der Provence und des Languedoc nach stimmbegabten Sängern zu suchen,[1]) während Cambert die Mitwirkung der besten Gesangskräfte der Hauptstadt sich zu sichern bemüht war. Für das zu erbauende Theater war bald ein Platz gefunden: an Stelle des Ballspiel-Hauses *(Jeu de paume) de la bouteille* in der Strasse Mazarine erhob sich schon nach fünf Monaten das von Gui-

---

Wissenschaften (1666), und endlich auch der Opern (1669). Die obige Schreibweise des Wortes *Opéra*, welches in fast allen Dokumenten des 17. Jahrhunderts ohne Accent und im Plural ohne *s* erscheint, lässt erkennen, dass, wie die Sache selbst, so auch die Bezeichnung noch geraume Zeit nach ihrer Einführung in Frankreich als fremdländisches Erzeugniss galten.

[1]) Man wird bei dieser Gelegenheit wieder einmal daran erinnert, wie viel die Kunst der katholischen Kirche zu danken hat und wie namentlich das französische Musikdrama ohne sie und ihre Würdenträger schwerlich so bald zur Ausbildung gelangt wäre. Der Cardinal Richelieu war es, wie Castil-Blaze *(L'Académie impériale de musique* S. 26) hervorhebt, der das erste Operntheater erbaute; der Cardinal Mazarin rief zuerst die italienischen Opernsänger nach Frankreich; ein dritter Kirchenfürst, der Cardinal von Carpentras, liess 1646 in seinem Palast die erste französische Oper aufführen: *Akébar roi du Mogol*, gedichtet und componirt von seinem Capellmeister, dem Abbé Mailly (dies beiläufig ein kunstgeschichtlich bedeutungsloses Ereigniss, wenigstens von keinerlei Einfluss auf die Entwickelung der Oper in Frankreich). Endlich unternimmt es der Abbé Perrin, ermuthigt durch den Erzbischof von Rovère und unterstützt durch den Organisten Cambert, das nationale Musikdrama in's Leben zu rufen, wozu ihm die von der Kirche gegründeten und erhaltenen Gesangschulen die vocalen Mittel bieten.

chard, dem Architekten des Herzogs von Orleans entworfene neue Gebäude, welches bei aller Einfachheit doch Raum und Mittel bot zur Entfaltung der für die Schauspiele jener Zeit unerlässlichen scenischen Künste, und am 19. März 1671 konnte dasselbe mit der Oper *Pomone* eröffnet werden — ein denkwürdiger Tag in den Annalen der französischen Oper, welche hier zum ersten Mal die Feuerprobe der Oeffentlichkeit, und zwar vor einem, durch anderweitige dramatische Leistungen bereits verwöhnten Publicum, bestehen sollte.

Der Erfolg des Unternehmens übertraf die kühnsten Erwartungen aller Betheiligten; schon die Thatsache, dass die *Pomone* volle acht Monate hindurch die Neugier der Pariser reizen konnte und ihrem Dichter allein dreissigtausend Franken eingebracht hat, zeigt deutlich, dass in der Hauptsache der Geschmack des Publicums getroffen war. Und doch war man von der Dichtung nichts weniger als erbaut, verurtheilte sie sogar ebenso einstimmig, wie man die Musik lobte. Besonders wird aber in den Berichten der Zeitgenossen wiederum die glänzende Ausstattung, die Leistung der Maschinisten und des Ballettmeisters [1]) hervorgehoben, woraus wir ersehen können, dass die Unternehmer ihr früheres, bei der Aufführung des Pastorale befolgtes Princip der Enthaltsamkeit aufgegeben, und sich bereit gezeigt hatten, der Schaulust der Menge weitgehende Zugeständnisse zu machen. Der Text, abgedruckt im *Recueil général des opera représentés par l'Académie royale de Musique depuis son établissement (par F. Nic. de Francine, Hyacinthe de Gaureault, Sieur de Dumont et autres. Paris. Ballard* 1703—1745) ist in der That um nichts besser als der aller

[1]) Der erstere, Alexandre de Rieux, Marquis de Sourdéac, hatte seine Befähigung für dieses Fach schon früher bewährt. Tallemant des Réaux berichtet von ihm, dass er um 1658 den Plan gefasst habe, auf seinem Schlosse in der Normandie eine *Comédie en musique* aufführen zu lassen und dass Corneille von ihm mit der Bearbeitung eines Textes beauftragt worden sei, betitelt *Les amours de Médée;* da man sich aber wegen des Preises uneinig gewesen sei, so habe sich die Aufführung bis 1660 verzögert, wo dann das Werk unter dem Titel *La toison d'or* (das goldne Vliess) zur Darstellung gelangt sei. Dass dies Stück ganz auf Sourdéac's Maschinen zugeschnitten war, geht aus Voltaire's Aeusserung in seinen *Commentaires sur Corneille* hervor, wo er es *„une espèce d'opéra ou du moins une pièce de machines avec un peu de musique"* nennt. — Die Verdienste Beauchamps' als Ballettmeister müssen keine geringen gewesen sein, da er auch unter Lully's Opernherrschaft sein Amt behielt und bis 1687, wo er freiwillig in den Ruhestand trat, der Liebling des Publicums blieb. Seine Hauptstärke lag in der Erfindung mannichfaltiger Tanzfiguren, zu denen ihm, wie er erzählte, seine Tauben die Anregung gaben, während sie in den verschiedensten Gruppirungen zu dem ihnen hingeworfenen Futter herbeieilten.

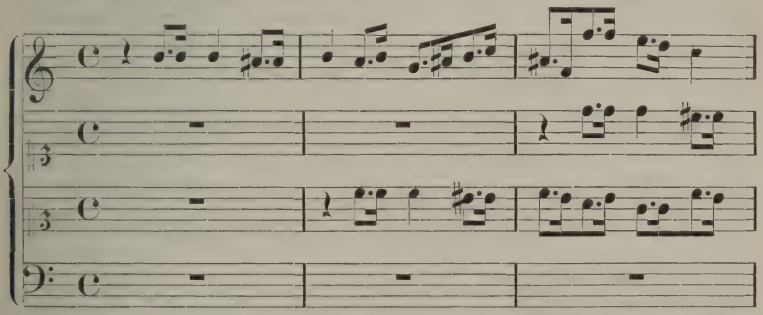
früheren Spektakelstücke. Als handelnde Personen *(personnages véritables)* figuriren Pomona, Flora, Vertumnus, Gott der Kobolde, Faun oder Fat, Gott der Bauern und der Gott der Gärten, letztere drei Liebhaber der Pomona, endlich zwei Nymphen und Beroë, die Amme der Pomona, nebst einem Chor der Gärtner; als verwandelte Personen (*personnages feints et transformez*) Vertumnus und die Kobolde in verschiedenen Gestalten; dazu die, in „veritable" und stumme Personen zerfallenden Tänzer: Ochsentreiber *(bouviers*, auch „Grobian" bedeutend), Feldarbeiter und Kobolde, die abwechselnd als Gespenster, Dämonen, Drachen, sogar als Dornensträuche erscheinen. Das Stück beginnt mit dem üblichen Prolog zum Lobe des Königs, gesungen von Vertumnus und, dem Schauplatz Paris entsprechend, der Nymphe der Seine. Die folgenden Acte spielen in Albanien, im „lateinischen Lande" *(pays latin)* und im Hause der Pomona. Die Handlung dreht sich ausschliesslich um die Liebe des Vertumnus zur Pomona; diese verschmäht die Huldigungen ihres Anbeters bis zum fünften Act, wo sie, ohne jedweden Grund, ihre Meinung ändert, ihm erklärt, dass sie ihn liebe und so den Schluss herbeiführt. Episodische Scenen, Intermezzi von derbster, den damaligen Ohren aber keineswegs anstössiger Komik, Ballette, die mit der Handlung in keinerlei Zusammenhang standen, endlich eine Unzahl scenischer Verwandlungen und Kunststückchen, wie sie kaum von irgend einer modernen Feerie übertroffen werden, — das war der Inhalt dieses bizarren Schauspiels, dessen Erfolg wir uns nur dadurch erklären können, dass die Gewandtheit und der Fluss der Darstellung, die auf der Opernbühne ungewohnten Klänge der Muttersprache, namentlich auch eine pikante, den Situationen angemessene Musik über die Hohlheit des dramatischen Kerns hinweghalfen.

Die Composition Cambert's ist leider nur theilweise erhalten; die gestochene Partitur der pariser Nationalbibliothek bricht im zweiten Act inmitten eines Duetts zwischen Vertumnus und Beroë plötzlich ab und der Rest des Bandes ist mit unbeschriebenem Notenpapier gefüllt, das augenscheinlich zur Copiatur des fehlenden Theiles bestimmt war. Dasselbe ist bei dem Exemplar der Bibliothek des Conservatoriums der Fall, nur dass hier die weissen Blätter (vermuthlich später aus ökonomischen Rücksichten) entfernt worden sind. Die Erklärung dieser auffälligen Erscheinung liegt nahe genug: wie wir später sehen werden, gelangte Cambert's gefährlichster Rival, J. B. Lully, im März 1672, also ein Jahr nach den Aufführungen der *Pomone*

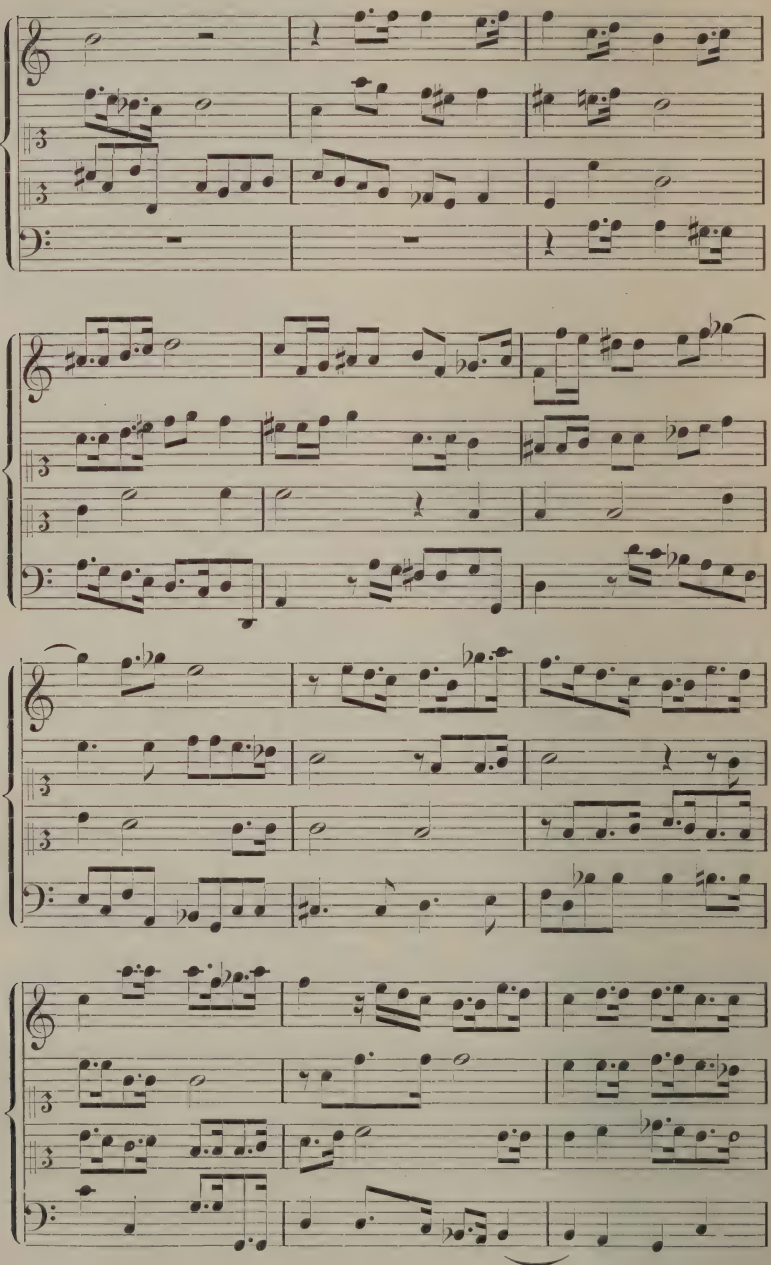
in den Besitz des dem Perrin ertheilten Privilegiums; intrigant und rücksichtslos wie er war, musste ihm alles daran liegen, die mit so warmem Beifall aufgenommene Arbeit seines Vorgängers zu unterdrücken, und die unbeschränkte Macht über das gesammte Opernwesen, die er durch jenes Privilegium errungen hatte, gab ihm auch die Mittel zur Ausführung seiner uncollegialischen Pläne in die Hände.[1]) Was die Originalpartitur betrifft, von der jede Spur verloren ist, so scheint ihr Verschwinden entweder durch dieselben Umstände veranlasst zu sein, oder sie ist in England, wo der Künstler nach seiner Verdrängung durch Lully eine Zufluchtstätte und wenige Jahre später auch seinen Tod fand, mit den übrigen von ihm hinterlassenen Manuscripten verloren gegangen.

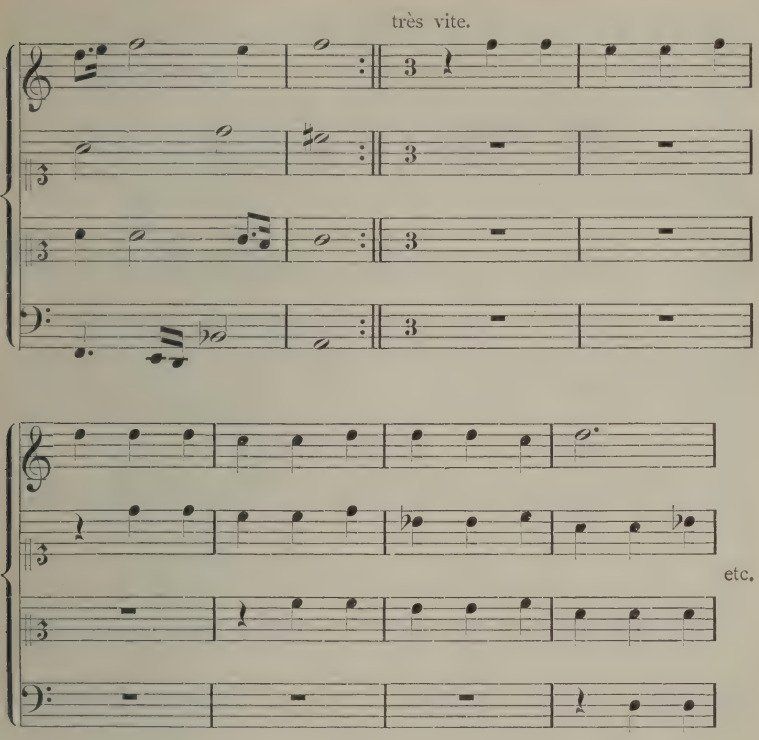
Mithin ist es unmöglich, sich über die Musik der *Pomone* ein richtiges Urtheil zu bilden. Seine volle Kraft scheint Cambert in den uns erhaltenen Anfangsnummern nicht entfaltet zu haben, wenn auch der achtungswerthe Tonsetzer in ihnen unverkennbar ist. Schon der ersten, dem Prolog „*A la louange du Roy*" vorangehenden Ouvertüre ist Schwung und combinatorische Gewandtheit wie auch correcte Stimmführung nicht abzusprechen:

(Für den Sopran und Tenor sind die Original-Schlüssel, der G-Schlüssel auf der ersten und der C-Schlüssel auf der zweiten Linie, hier beibehalten.)

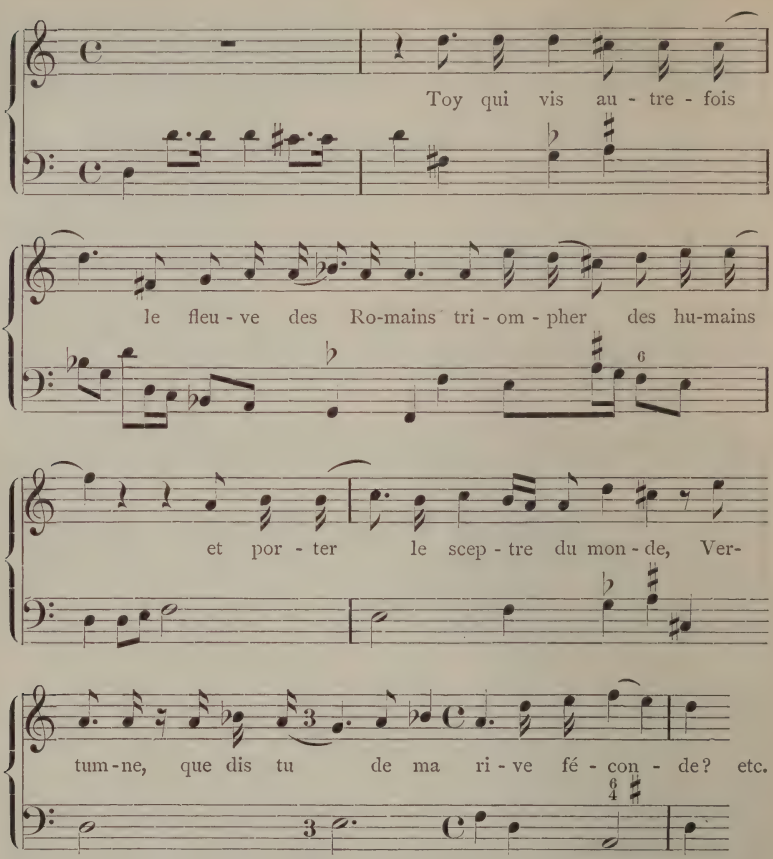


[1]) Arthur Pougin nimmt ausser diesem Erklärungsgrund noch einen zweiten an, dass nämlich Cambert, die Hoffnungslosigkeit seiner Lage nach der Uebertragung des Opern-Privilegiums an Lully einsehend, die Lust verloren habe, sich weiter mit der Veröffentlichung seiner Werke zu beschäftigen. Wenn diese Annahme schon an sich gewagt ist, so wird sie noch unwahrscheinlicher durch die Thatsache, dass auch die nächste Oper des Componisten *Les peines et les plaisirs de l'Amour*, deren Erhaltung ihm gerade in jenem verhängnissvollen Moment besonders am Herzen liegen musste, im Stich unterbrochen ist, diese schon im ersten Act auf der 32. Seite.





Welche Instrumente diese Ouvertüre auszuführen haben, ist nicht gesagt, doch ist anzunehmen, dass der Componist nichts weiter als die damals in Frankreich für derartige Zwecke ausreichende *Bande de violons* d. h. ein Streichorchester im Auge gehabt hat. Die im ersten Pastorale versuchsweise eingeführten Blasinstrumente kommen zwar auch in der *Pomone* zur Verwendung, jedoch nur in einem, die Arie der Pomona unterbrechenden Ritornell, und auch hier nicht mit den Streichinstrumenten vermischt, wenn anders die Bemerkung „*pour des flûtes ou des violons*“ wörtlich zu nehmen ist. Von dem Vocalstil Cambert's erhält man durch den, von der Nymphe der Seine und Vertumnus dialogisirend vorgetragenen Prolog einen ungefähren Begriff, zugleich auch von der Vortragsweise, der, wie es scheint, damals besonders beliebten Ausschmückung der Melodie durch eine Art Portamento, ein Hinüberschleifen des Tones vom leichten zum accentuirten Takttheil:



In dem nun folgenden, durch eine zweite Ouvertüre eingeleiteten ersten Act findet sich eine Anzahl von Arien *(Airs)* Duetten, Terzetten etc. sowie zwei „Symphonien", d. h. kurze Instrumentalsätze, welche das Auftreten der Ochsentreiber begleiten. Der zweite Act enthält einen Entreacte, Arien der Beroë und des Vertumnus und das Duett dieser Beiden, in dessen Mitte die Partitur abbricht.

Noch hatte die junge französische Oper ihr zweites Jahr nicht begonnen, als sich schon ihr, bisher so aussichtsreicher Horizont umwölkte. Die bei einem vierköpfigen Directorium unausbleiblichen Meinungsverschiedenheiten führten bald zu einem permanenten Kriegszustand, dessen nächste Folge war, dass Perrin auf Grund einer beim Marquis de Sourdéac contrahirten Geld-

schuld von diesem aus dem Directorium entfernt wurde — Perrin, der wenn auch als Dichter leicht zu ersetzen, doch bis dahin die Seele, der eigentliche „Möglichmacher" des ganzen Unternehmens gewesen war. An seine Stelle trat ein Schützling des Marquis, Gabriel Gilbert, der als Dichter seinem Vorgänger nur wenig überlegen war, sich jedoch durch eine Reihe von beifällig aufgenommenen Tragödien und Komödien bereits einen Namen gemacht hatte. Das Werk, mit welchem er am 8. April 1672 im Opernhause der Strasse Mazarine debutirte, ein Pastorale betitelt *Les peines et les plaisirs de l'Amour*, bezeichnet jedenfalls einen Fortschritt, da hier die Grundgesetze der dramatischen Dichtung strenger befolgt sind als in den früheren Operntexten, zugleich aber auch der Composition, die wiederum Cambert übernommen hatte, durch den Stoff sowie durch die nach Perrin's Vorgange verwendeten freien Versmaasse, der nöthige Spielraum gelassen war. Es handelt sich in diesem Text um die Liebe des Apollo zur Klymene, einer Nymphe der Diana, welche der Tod dem Gotte geraubt hat; nach zahlreichen Verwickelungen und Intermezzen, an denen sich nach und nach fast alle Götter des Olymps betheiligen, wird Klymene wieder zum Leben erweckt und mit ihrem göttlichen Liebhaber vereint. Hier war Gelegenheit, nicht nur den üblichen Luxus an äusserer Ausstattung zu entfalten, sondern auch die Leidenschaften in ihren verschiedenen Abstufungen musikalisch darzustellen, und so ist es begreiflich, dass diese Oper noch reicheren Beifall fand als die *Pomone*. Saint-Evremond, auf dessen Urtheil wir auch in diesem Falle angewiesen sind, zieht sie als „*plus poli*" und „*plus galant*" ihrer älteren Schwester unbedingt vor, und ist namentlich voller Bewunderung für den Gesang Apollo's am Grabe der Klymene, bei ihm kurzweg „*Le tombeau de Climène*" genannt.[1]) Auch preist er den Componisten bei dieser Veranlassung als „einen der genialsten Musiker der Welt", welches Lob im Munde eines warmen Verehrers der Lully'schen Musik, und zu einer Zeit geschrieben, als dieser bereits auf der Höhe seines Ruhmes angelangt war, von doppeltem Gewicht ist.

[1]) In der Folge wurde das Wort *Tombeau* der Gattungsname für Musikstücke elegischen Charakters, sowohl für Gesang wie für Instrumente. Noch im 17. Jahrhundert erschien in einer, dem älteren Gautier zugeschriebenen Sammlung von Lautencompositionen ein *Tombeau de l'Enclos;* ihm folgten später die Violinsonaten von Léclair und Gaviniès unter den Namen *Le tombeau de Léclair, Le tombeau de Gaviniès* und viele andere. (Vgl. Castil-Blaze, *L'Académie impériale de Musique*. I. S. 29.)

Aber auch die schwache Seite des Künstlers verschweigt Saint-Evremond nicht, denn er fährt fort: „Cambert ist ohne Zweifel ein grosses musikalisches Genie, befähigt, hundert verschiedene Gattungen zu beherrschen und stets die richtige Oekonomie der Singstimmen und der Instrumente zu wahren; unübertroffen ist er im ausdrucksvollen und mannichfaltigen Recitativ. Aber zur richtigen Darstellung der Leidenschaften und Empfindungen bedarf er der Führung des Dichters und muss sich seiner Leitung unterwerfen, im Gegensatz zu Lully, dem es durch die Vielseitigkeit seiner Kenntnisse möglich wurde, den Dichter seinen Zwecken dienstbar zu machen" — womit wahrscheinlich gesagt sein soll, dass Cambert mehr danach gestrebt hat, die durch die Handlung hervorgerufene Gesammtempfindung auszudrücken, als die Einzelheiten des Textes und der darzustellenden Situationen, dass er mit einem Worte der Dichtung nicht diejenige Berücksichtigung widerfahren liess, durch welche später Lully's Oper den vom französischen Publicum an das Musikdrama gestellten Anforderungen so glücklich zu entsprechen gewusst hat. Trotz alledem lässt das Gesammturtheil der Zeitgenossen die Leistungen Cambert's in so günstigem Lichte erscheinen, dass wir den Verlust seiner Musik und ganz besonders der Partitur der *Peines et plaisirs de l'Amour*, die, wie schon erwähnt, das Schicksal der *Pomone* theilte und am Schlusse des ersten Actes, gerade vor dem *Tombeau de Climène* abbricht, aufrichtig beklagen müssen.

Mit diesem Werke, in gewissem Sinne der Schwanengesang Cambert's, endet die Vorgeschichte der französischen Oper; noch waren die Aufführungen derselben im besten Gange, als das Verhängniss über das junge Unternehmen hereinbrach, und zwar in der Person des schon mehrfach genannten J. B. Lully, der es verstanden hatte, das dem Perrin ertheilte Privilegium in seinen Besitz zu bringen und von der ihm dadurch verliehenen Macht alsbald in so rücksichtsloser Weise Gebrauch machte, dass die eigentlichen Schöpfer der französischen Oper jede Hoffnung aufgeben mussten, ihre bisherige Stellung zu behaupten und dereinst die Früchte ihrer Arbeit zu geniessen.

* *
*

Jean Baptiste de Lully[1]) wurde 1633 in Florenz geboren, als Sprosse eines Adelsgeschlechtes, wenn das ihm von Ludwig XIV. ertheilte Naturalisations-Patent richtig ist, nach welchem der Künstler von Laurent de Lully und Catharina del Serta abstammt; als Sohn eines Müllers in der Umgegend der genannten Stadt, wenn man den Versicherungen seiner Feinde Glauben schenken darf. In jedem Falle scheinen seine Familienverhältnisse nichts weniger als glänzend gewesen zu sein, denn nachdem er von einem alten Franziskanermönch dürftigen Unterricht im Lesen und Schreiben, sowie auf der Guitarre erhalten hatte, wurde er als Dreizehnjähriger von seinen Eltern dem Chevalier de Guise überlassen, der bei seinem Aufenthalt in Florenz an dem lebhaften und aufgeweckten Wesen des Knaben Gefallen gefunden hatte und ihn mit sich nach Paris nahm. Der Ritter hatte bei seinem Abschied von dort der Schwester des Königs, Madame de Montpensier versprochen, ihr einen kleinen Italiener mitzubringen und löste so sein Wort ein, mag sich aber weiter um das Fortkommen seines Schützlings wenig gekümmert haben, denn wir finden den zukünftigen musikalischen Beherrscher Frankreichs in Paris als Küchenjungen der Prinzessin wieder und darauf angewiesen, seine musikalischen Neigungen nur verstohlen mit Hilfe einer schlechten Geige zu befriedigen. Der Graf von Nogent, der ihn zufällig hörte und sich von seiner ungewöhnlichen Begabung überzeugte, machte die Prinzessin auf ihn aufmerksam und bewirkte, dass er einem geschickten Lehrer übergeben wurde. Bald darauf konnte er in die Hofmusik seiner Beschützerin eintreten und sich hier durch sein Violinspiel wie auch durch glückliche Compositionsversuche hervorthun; zugleich aber entwickelte sich schon jetzt sein selbstsüchtiger und intriganter Charakter — ein Zug, der im weiteren Verlaufe seines Lebens immer schärfer hervortreten sollte — und dieser wurde die Ursache, dass er die gewonnenen Vortheile nach kurzer Zeit einbüsste: ein von ihm componirtes Spottgedicht auf die Prinzessin kam dieser zu Ohren, und die Folge war seine sofortige Dienstentlassung.

Ueber die nächsten Jahre von Lully's Laufbahn und die Studien, mit denen er dieselben ausfüllte, hat ein neuerdings von Fétis aufgefundenes Memoire, den Streit der Pariser Organisten mit den zünftigen Instrumentalmusikern und ihrem Vorsteher,

[1]) So die Schreibweise seines Namens in den officiellen französischen Documenten; richtiger wäre Lulli, da das italienische Alphabet kein y kennt.

dem „Geigerkönig“ betreffend, einiges Licht verbreitet. Man ersieht daraus, dass Lully die Violine zeitweilig aufgab, um sich unter Leitung der Organisten der Kirche Saint Nicolas des Champs, Metru, Roberdet und Gigault im Clavierspiel und in der Composition auszubilden. Vermöge seiner dergestalt erweiterten Fähigkeiten, sowie der eigenthümlichen Zähigkeit und Spannkraft seines Naturells wusste er sich bald aus der misslichen Lage, in die er sich durch den Verlust seiner Stellung versetzt gesehen, herauszuarbeiten; es gelang ihm, unter die Violinisten des Königs aufgenommen zu werden und durch den Vortrag seiner Violincompositionen die Aufmerksamkeit Ludwig's XIV. zu erregen, der von seinen Leistungen in so hohem Grade befriedigt war, dass er ihn 1652 (als neunzehnjährigen Jüngling) zum Generalinspector seines aus vierundzwanzig Personen bestehenden Streichorchesters ernannte, der sogen. *Grande bande*, und gleichzeitig ein zweites, sechzehn Musiker starkes für ihn in's Leben rief, welches im Gegensatz zu dem älteren *Les petits violons* genannt wurde. An der Spitze dieses Orchesters wirkte Lully mit so vielem Fleiss und Geschick, dass es nach Kurzem in Frankreich unübertroffen dastand, was freilich an sich nicht viel bedeutete in einem Lande und zu einer Zeit, wo Niemand im Stande war, in einem Orchester mitzuwirken, wenn er nicht zuvor seine Stimme auswendig gelernt hatte. Zu diesen Fortschritten trug er auch als Componist wesentlich mit bei, indem er sein Orchester stets mit neuen, der technischen Ausbildung förderlichen Werken versorgte, hauptsächlich aber durch sein Beispiel als Virtuose, denn als solcher scheint er alle französischen Geiger seiner Zeit überragt zu haben. De Fresneuse mindestens behauptet in seiner „Vergleichung der italienischen mit der französischen Musik“ (II. S. 187): „Niemand habe der Violine solche Töne zu entlocken gewusst, wie Lully.“

Nunmehr begann er auch der Bühne seine Aufmerksamkeit zuzuwenden und für die bei Hofe veranstalteten Ballett-Aufführungen Compositionen zu liefern, anfangs nur die Tänze, später, nachdem diese den Beifall des Königs gefunden hatten, auch die Gesangstücke. Das erste Ballett, zu dem er die vollständige Musik schrieb, war die 1658 aufgeführte *Alcidione* von Benserade[1]), für ihn eine neue Stufe, um in der Gunst seines

[1]) Das Jahr 1658 war, wie Chouquet in seiner „Geschichte der dramatischen Musik in Frankreich“ hervorhebt, für die Entwickelung des französischen Theaters in mehr als einer Beziehung merkwürdig. In diesem Jahre wurde während des Carnevals neben dem obengenannten Ballet noch ein Ausstattungsstück mit Tänzen,

Monarchen zu steigen. Bis dahin hatte er auch regelmässig als Schauspieler und Tänzer in den Hofballeten mitgewirkt, von nun an trat er nur noch ausnahmsweise als solcher auf; auch vertauschte er den Namen Baptiste, unter welchem er von 1653 bis 1660 in der Liste der königlichen Tänzer figurirt hatte, mit seinem Familiennamen. Seine Ausbildung in der dramatischen Composition wurde um dieselbe Zeit wesentlich gefördert durch seinen Verkehr mit Molière, als dessen Mitarbeiter er im Jahre 1664, wo des letzteren *Princesse d'Elide* mit seiner Musik bei den Hoffesten in Versailles zur Aufführung kam, zum ersten Mal erscheint. Auf dies Debut folgte im nächsten Jahre die Musik zu der Tanzkomödie *L'amour médecin*, in deren Vorrede der bescheidene Dichter die Verdienste des Componisten *„les airs et les symphonies de l'incomparable M. Lully, mêlés à la beauté des voix et à l'adresse des danseurs"* besonders betont — und bald hatte sich Lully dem Theater Molière's so unentbehrlich gemacht, dass er den musikalischen Theil der Darstellung als Componist und Dirigent allein vertrat. Nur die ihm vom Dichter gebotenen materiellen Vortheile oder die Rücksicht auf den König konnten ihn zu einem gelegentlichen Wiedererscheinen auf der Bühne veranlassen, wo sich dann seine Begabung, namentlich für komische Rollen, immer wieder auf's Glänzendste bewährte. Den grössten Erfolg hatte er als Pourceaugnac (1669) und als Mufti im *Bourgeois gentilhomme* (1670). Einmal soll er die Rolle des Pourceaugnac lediglich in der Absicht übernommen haben, den wegen eines scandalösen Abenteuers gegen ihn aufgebrachten König wieder zu versöhnen[1]). Der Plan gelang,

Rosaure, impératrice de Constantinople von der italienischen Truppe des Locatelli, genannt Trivelin, im *Petit Bourbon* aufgeführt; endlich im Herbst Molière's *Docteur amoureux*, mit welchem der Autor vor Ludwig XIV., der Königin Mutter und dem ganzen Hofe auch als Schauspieler debütirte und solchen Erfolg hatte, dass ihm dies Theater alsbald zu abwechselndem Gebrauch mit den Italienern eingeräumt wurde. Lully war um diese Zeit noch nichts weiter als „Baptiste" und Dirigent der *Petits violons*, und Molière hatte noch nichts anderes geschrieben als den *Etourdi* und den *Dépit amoureux*. Beiden Künstlern aber war es vorbehalten, das Höchste zu erringen: dem Violinisten und Grotesktänzer sollte Frankreich seine nationale Oper verdanken, dem Komiker und Director einer Wandertruppe jene Komödie, welche später den Neid aller Nationen Europa's erweckte.

[1]) De Fresneuse sagt (a. a. O.), Lully sei noch als Ober-Intendant des Königs ein oder zwei Mal in Gefahr gewesen, wegen grober Vergehen vom Hofe verjagt zu werden. Sehen wir trotzdem den Künstler von Stufe zu Stufe in der Gunst des Monarchen steigen, so erscheinen sein Charakter sowohl wie die Zeitverhältnisse in einem wenig günstigen Lichte. Mit welcher Geschicklichkeit und

denn Lully's tolle Laune wirkte unwiderstehlich auf die Lachmuskeln des Königs, und als er gar bei seiner Flucht vor den ihn mit gewissen Instrumenten verfolgenden Apothekern und Heilgehilfen auf den Einfall kam, mit einem kühnen Satz in's Orchester zu springen, wobei der dort befindliche Flügel in tausend Stücke zerbrach, da war die Heiterkeit des Publicums eine so allgemeine, dass auch Ludwig XIV. seinen Groll vergass und dem Künstler noch entschiedener als zuvor seine Gunst zuwandte.

Während Lully im Studium der Molière'schen Komödie seine Bühnenkenntniss erweiterte und die Fähigkeit zur musikalischen Charakterzeichnung in sich ausbildete, wozu ihm das jeder dramatischen Wahrheit entbehrende ältere Ballett keine Gelegenheit gegeben hatte, so war er nicht minder darauf bedacht, sich die Vorzüge der italienischen Oper anzueignen, und namentlich aus den Opern des Cavalli, dem „Xerxes" und dem musikalisch noch werthvolleren, 1667 im Festsaal der Tuilerien aufgeführten *Ercole amante* als Tonsetzer Vortheil zu ziehen. Wenn das grosse Publicum die künstlerische Bedeutung des letzteren Werkes, den Reiz der Melodie, den Ausdruck des Recitativs, den Reichthum der Instrumentirung nur wenig zu würdigen wusste, vielmehr den eingelegten Balletten von Benserade und Lully, in deren einem Ludwig XIV. selbst in der Rolle des Sonnengottes auftrat, seine ganze Theilnahme zuwendete, und nicht minder die Maschinen bewunderte, mittelst welcher sich hundert Personen auf einmal in die Lüfte erheben konnten — so war Lully um so aufmerksamer, seinem berühmten Landsmanne die musikalischen Handwerksgeheimnisse abzulauschen, um sie später in seiner Weise und dem französischen Geschmacke folgend zu ver-

---

Consequenz er seinen Vortheil zu verfolgen wusste, dies geht u. A. aus den Aemtern und Privilegien hervor, in deren Besitz er während eines Zeitraumes von fünfzehn Jahren gelangte: 1) Ernennung zum „Componisten der Instrumentalmusik" (1653), welcher Posten durch den Tod Lazarin's vacant geworden war. 2) Zwei Ernennungen zum Componisten und Ober-Intendanten der Kammer (1661) an Stelle des verstorbenen Cambefort. 3) In demselben Jahr das Patent der Naturalisation mit Steuerfreiheit. 4) Ernennung zum Musiklehrer der königlichen Familie neben Michel Lambert (dessen Schwiegersohn er 1662 wurde). 5) Zusicherung einer Summe von 10,000 Livres, bei seinem Tode seinen sowie Lambert's Erben auszuzahlen. 6) Zusicherung von 20,000 Livres Schadenersatz an seine Wittwe und sonstige Erben für den Verlust der Aemter als Componist und Ober-Intendant der Kammermusik des Königs (die letzteren Privilegien von 1662). 7) Das Recht, seine drei Aemter auf ein beliebiges seiner Kinder zu übertragen und Feststellung des Werthes dieser Aemter auf 30,000 Livres.

werthen. Gleichwohl scheint ihm der Gedanke einer nationalfranzösischen Oper um diese Zeit noch fern gelegen zu haben, und auch nach der Aufführung des Perrin-Cambert'schen Pastorale zu Issy gehörte er zu denen, welche die Möglichkeit einer solchen hartnäckig in Abrede stellten. Erst nach dem Erfolg der Pomona änderte er seine Meinung, und nun war sein ganzes Streben dahin gerichtet, das dem Perrin verliehene Privilegium an sich zu bringen und damit an die Stelle der glücklichen Unternehmer zu treten. Die schon früher erwähnten Differenzen unter den Direktoren einerseits, die Gunst des Königs wie auch der Geliebten desselben, Mademoiselle de Montespan, andererseits kamen ihm bei der Ausführung seines Planes zu Hilfe, und im März 1672 sah er sich im Besitz des langerstrebten Documentes, welches ihm die Alleinherrschaft über die französische Oper sicherte. In dem neuen Privilegium, welches er vom König erwirkt hatte, werden alle früheren widerrufen, Perrin's Bemühungen um Gründung einer Oper als unzulänglich bezeichnet, und Lully (*nôtre cher et bien amé Jean-Baptiste Lully*, wie er dort genannt ist) erhält das Recht, eine *Académie royale de musique* in Paris zu gründen und allein zu verwalten „*car tel est notre plaisir*."[1])

[1]) Vollständig lautet dies, für die Schicksale der dramatischen Musik in Frankreich entscheidende Schriftstück: „Louis, par la grâce de dieu, Roy de France et de Navarre, à tous présens et à venir, salut. Da die Wissenschaften und Künste die wichtigsten Zierden des Staates sind, so gab es für uns, seit wir unseren Völkern den Frieden wiedergegeben, kein angenehmeres Vergnügen, als sie aufs Neue zu beleben, indem wir alle diejenigen in unsre Nähe beriefen, welche sich, sowohl im Bereiche unsrer Staaten wie im Auslande durch hervorragende Leistungen ausgezeichnet haben: Und um sie zu veranlassen, sich in ihren Fächern noch weiter zu vervollkommnen, haben wir sie durch Beweise unsrer Achtung und unsres Wohlwollens beehrt; und da unter den freien Künsten die Musik eine der ersten Stellen einnimmt, so haben wir, in der Absicht, ihr alle Vortheile zu gewähren, durch unser Privilegium vom 28. Juni 1669 dem Sieur Perrin die Erlaubniss ertheilt, in unsrer guten Stadt Paris und anderen Städten unsres Königreichs Musikakademien zu errichten, um dort öffentlich Theaterstücke singen zu lassen (*pour chanter en public des pièces de théâtre*), wie dies in Italien, Deutschland und England seit zwölf Jahren üblich ist. Da wir jedoch inzwischen in Erfahrung gebracht haben, dass die vom Sieur Perrin auf das Unternehmen verwendete Mühe und Sorgfalt unsrer Absicht, die Musik auf die von uns erwartete Höhe zu erheben, nicht hinlänglich zu Hilfe gekommen sind, so haben wir geglaubt, zur besseren Förderung der Anstalt die Führung derselben einer Person übertragen zu sollen, deren Erfahrung und Fähigkeiten uns bekannt sind, die auch im Stande sei, die Ausbildung von Sängern und Schauspielern, sowie von Musikern auf der Geige, der Flöte und anderen Instrumenten zu leiten. In diesem Sinne, und hinlänglich überzeugt von der Einsicht und den reichen Kenntnissen, welche sich unser vielgeliebter Jean-Baptiste Lully

Besonders hart wurde durch diese Maassregel Cambert betroffen, dessen Verdienste im königlichen Dekret auch nicht mit einem Worte erwähnt sind; ihm konnte es keinen Augenblick zweifelhaft sein, dass er einem Meister der Intrigue von Lully's Art gegenüber wehrlos sei: schon im nächsten Jahr gab er den Kampf auf und siedelte nach London über, wo er mit seiner Musik solchen Beifall fand, dass Karl II. ihn als Oberintendant seiner Privatmusik anstellte. Doch sollte er sich seines Erfolges beim englischen Publicum nur kurze Zeit erfreuen, denn er starb 1677, bei welcher Gelegenheit Lully's Gegner nicht ermangelten, die ihm von diesem zugefügten Kränkungen als die Ursache seines Todes zu bezeichnen, ja denselben zu beschuldigen, er

---

in der Musik erworben hat; und nachdem er uns, seit er in unserm Dienst steht, täglich so sehr angenehme Beweise seiner Kunst gegeben, dass wir ihn durch Ernennung zum Ober-Intendanten und Componisten unsrer Kammermusik geehrt haben: Erlauben und gewähren wir durch dieses, von unsrer Hand unterzeichnete Schreiben dem Sieur Lully, in unsrer guten Stadt Paris eine *Académie royale de musique* zu errichten, bestehend aus einer von ihm zu bestimmenden Anzahl von Personen, welche wir wählen und bestätigen werden, um vor uns, so oft es uns gefällt, musikalische Spiele *(pièces de musique)* in französischen Versen oder auch in fremden Sprachen aufführen zu lassen, wie in den Akademien Italiens.

Dies Privilegium soll er Zeit seines Lebens geniessen, nach seinem Tode aber soll es auf dasjenige seiner Kinder übergehen, welchem das Amt des Ober-Intendanten unsrer Kammermusik zufällt. Auch soll er die Freiheit haben, sich zur Errichtung der besagten Akademie mit beliebigen Personen zu associiren; und um ihn für die bedeutenden Kosten der Vorstellungen, der Maschinen, Dekorationen, Kostüme etc. zu entschädigen, erlauben wir ihm, alle von ihm verfassten Stücke, auch die vor uns dargestellten, öffentlich aufzuführen, jedoch ohne sich dabei der in unserm Dienste stehenden Musiker zu bedienen; ferner jede beliebige Summe zu nehmen *(de prendre telle somme qu'il jugera à propos)* sowie Wachen und das übrige nothwendige Personal am Eingang des Schauspielhauses aufzustellen, wobei wir allen Personen jeglichen Standes, selbst den Beamten unsres Hofes ausdrücklich verbieten, den Vorstellungen beizuwohnen ohne zu bezahlen, oder irgend ein musikalisches Schauspiel, sei es in französischer oder in fremder Sprache zur Aufführung zu bringen, ohne die schriftliche Erlaubniss des besagten Sieur Lully, bei Strafe von 10,000 Livres und Confiscation des Theaters mit sämmtlichem Zubehör, von welcher Summe je ein Drittel an uns, an das allgemeine Krankenhaus und an den Sieur Lully zu entrichten ist. Endlich geben wir demselben auch die Erlaubniss, besondere Musikschulen zu errichten, in unsrer guten Stadt Paris wie überall, wo er es zum Gedeihen der besagten Akademie für nöthig erachtet. Und da wir dieselbe nach dem Beispiel Italiens errichtet haben, wo die Edelleute öffentlich als Sänger auftreten ohne ihrer Würde etwas zu vergeben, so ist es unser Wille und Wunsch, dass alle Personen von Adel *(gentilshommes et damoiselles)* in den Vorstellungen unsrer *Académie royale* auftreten, ohne deswegen an ihren Titeln, Aemtern, Rechten und Freiheiten Einbusse zu erleiden." (Folgen die üblichen Bekräftigungsphrasen sowie die Unterschriften des Königs und seines Ministers Colbert.)

habe seinen Rivalen durch gedungene Meuchelmörder aus dem Wege räumen lassen. Was Perrin betrifft, so hatte derselbe schon bei seinem Conflict mit Sourdéac Mittel und Wege gesucht, durch anderweitige Verbindungen zum Genusse seiner Rechte zu gelangen und sich zu diesem Zwecke mit dem Dichter Henri Guichard und dem Componisten Jean de Granouilhet, Sieur de Sablières, vereinigt, der eine Bau-Intendant, der andere Musik-Intendant des Herzogs von Orleans, beide in der Gunst des Hofes stehend, nachdem eine von ihnen verfasste Oper „*Les amours de Diane et d'Endymion*" bei ihrer Aufführung in Versailles im November 1671 den Beifall des Königs gefunden hatte. An die öffentliche Aufführung dieses Werkes in Paris hatte Perrin die Hoffnung auf Besserung seiner Verhältnisse geknüpft, doch verzögerte sich die Verwirklichung seines Planes von Tag zu Tag, da weder ein geeignetes Local zu finden, noch die Zustimmung des Königs zu erlangen war. Inzwischen wurde auch Perrin des Streites müde und entschloss sich, gegen eine namhafte Geldentschädigung von Seiten Lully's auf die fernere Geltendmachung seiner Ansprüche zu verzichten. Er begnügte sich hinfort mit einer obscuren Dichterexistenz, und als er einige Jahre später (1675) aus dem Leben schied, gedachte Niemand mehr der Verdienste, welche er sich um die Kunst seines Landes unzweifelhaft erworben hatte.[1])

Ungleich schwieriger war es für Lully, die in der Strasse Mazarine bereits bestehende und von der Gunst des Publicums getragene Oper zu beseitigen. Dort, in der *Salle Guénégaud*, wie das Opernhaus nach der vom *Pont neuf* zu ihm führenden Strasse häufig von den Chronisten genannt wird, wurde vorläufig mit den Vorstellungen der *Peines et plaisirs de l'Amour* ruhig fortgefahren, bis Ludwig XIV., der schon mehrfach vergebens gemahnt hatte, die Gerichtsverhandlungen zu beschleunigen, endlich durch ein eigenhändiges Schreiben vom 31. März 1672 an den Polizei-Lieutenant De la Reynie die Schliessung des Theaters für den folgenden Tag befahl, womit denn selbstverständlich auch

[1]) Nachträglich wurde dem Dichter noch eine Ehrenerklärung durch den Verfasser des 1732 erschienenen *Parnasse français*, Titon du Tillet zu Theil: „der Abbé Perrin ist ein mittelmässiger Dichter" schreibt derselbe „doch kann man ihm einen Platz im französischen Parnass nicht verweigern, als dem ersten, welcher den Gedanken einer französischen Oper hatte und als dem Verfasser der beiden zuerst aufgeführten Werke in diesem Geschmack .... Man darf Perrin nicht zu strenge beurtheilen und ihm die schwachen Verse, die sich in der Mehrzahl seiner Werke finden, wohl verzeihen, da er der Erfinder der gesungenen dramatischen Poesie in Frankreich war, welche kurze Zeit nach ihm Quinault so anmuthig und vollkommen gestaltete."

diesen Nebenbuhlern jeder Ausweg versperrt war. Nun hatte Lully noch den letzten und erbittertsten Kampf um die Alleinherrschaft auf dem Gebiete der Oper zu bestehen, denn Guichard und de Sablières, welche ihre Ansprüche als Opernunternehmer aus dem mit Perrin geschlossenen Vertrage herleiteten, boten im Vertrauen auf ihr gutes Recht sowie auf den Schutz der einflussreichsten Mitglieder des Hofes alles auf, um den schlauen Florentiner aus der von ihm eroberten Position zu verdrängen. Dieser hatte zwar unmittelbar nach der Schliessung des Sourdéac'schen Theaters ein neues in der Strasse Vaugirard (in den Räumen des Ballspielhauses *du bel air*) eröffnet und dasselbe mit der Oper *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus* — einem aus seinen früheren Arbeiten zusammengestoppelten sogenannten Pasticcio — am 15. November 1672 eingeweiht; auch hatte er am 1. Februar des nächsten Jahres seine erste wirkliche Oper *Cadmus* mit gutem Erfolge aufgeführt; endlich war es ihm gelungen, sich mit der Zustimmung des Königs im Theater des Palais Royal zu installiren, nachdem Molière, der bisherige Inhaber desselben, am 17. Februar gestorben war; Guichard aber hatte während dieser Zeit ebenfalls nicht geruht, und indem er der Liebhaberei des Königs für Akademien zu schmeicheln gewusst, erlangte er von diesem 1674 ein neues Privilegium zur Errichtung einer *Académie royale des spectacles*. Dies war für Lully eine Veranlassung, seine Kräfte auf's Aeusserste anzuspannen. Der Streit, der sich nun zwischen den beiden Opern-Thronprätendenten entspann, wurde mit höchster Erbitterung und mit allen erlaubten und unerlaubten Waffen fast vier Jahre lang fortgesetzt; Guichard ersparte in seinen Pamphleten seinem Gegner keinerlei Beschimpfungen hinsichtlich seines Charakters und seiner niederen Geburt; dieser ging gar so weit, den Guichard eines Gift-Mordversuches auf ihn zu beschuldigen — und so stark war der Einfluss Lully's auf Ludwig XIV., dass dieser, nachdem er das Recht bis dahin wenigstens äusserlich gewahrt hatte, nicht allein jene Verleumdung ungestraft liess, sondern sogar zu Gunsten seines Lieblings das dem Guichard ertheilte Privilegium nach dreijährigem Processe 1678 zurückzog.

Damit endlich war das letzte Hinderniss aus dem Wege geräumt und Lully am Ziel seines Strebens. Ungerecht wäre es jedoch, diesen Erfolg allein auf Rechnung seiner, mit ebensoviel Schlauheit als Rücksichtslosigkeit ausgeführter Intriguen zu schreiben; vielmehr musste es schon jetzt dem Einsichtigen unzweifelhaft sein, und die nächste Zukunft sollte es vollends offenbaren,

dass Lully als Künstler der von ihm errungenen Stellung in vollem Maasse würdig war. Nicht so sehr als Musiker, denn von rein musikalischer Seite angesehen, müssen seine Opern hinter denen der gleichzeitigen Italiener, namentlich des Cavalli, zurückstehen, und selbst Cambert ist in der Kunst des Tonsatzes ihm überlegen; um diese Eigenschaften handelte es sich aber auch gar nicht dem französischen Publicum gegenüber, welches, wie wir sahen, in der grossen Oper vor allem seine Tragödie wiederfinden wollte und ohne Bedauern auf die musikalischen Reize der italienischen Oper verzichtete, wenn nur die für das Drama als gültig anerkannten allgemeinen Gesetze beobachtet waren. Diesen Ansprüchen nun wusste Lully im weitesten Umfange zu genügen, und das Glück wollte, dass er in Quinault einen Mitarbeiter fand, der nicht nur als Dichter zu den besten seiner Zeit zählte, sondern auch auf die Ideen seines Partners bis in's Kleinste einzugehen willig und fähig war. Schon die ersten, aus dem Zusammenwirken dieser Beiden hervorgegangenen Musikdramen, nächst dem *Cadmus* die *Alceste* (1674), *Thesée* (1675) und *Atys* (1676) lassen die volle Uebereinstimmung zwischen dem Dichter und dem Musiker erkennen, und sind ein Bild jener Gleichberechtigung von Wort und Ton, welcher ohne Zweifel die antike Tragödie ihre ausserordentliche Wirkung zu verdanken gehabt hat. Die Musik ist von ausgeprägt rhetorischem Charakter, schliesst sich mit sorgfältigster Beachtung des declamatorischen Accents den Textesworten an und verschmäht auch in den Ensemblesätzen und in der Begleitung jede selbstsüchtige Ausschmückung, sei es durch Verzierungen oder Coloratur in einer einzelnen Stimme, sei es durch kunstvolle Polyphonie beim Zusammenwirken mehrerer. Eine gewisse Eintönigkeit war bei diesem Verfahren kaum zu vermeiden, und auch im französischen Publicum fehlte es nicht an solchen, welche Lully's Musik eine langweilige Psalmodie nannten und in ihr nichts weiter sahen, als eine Verpflanzung des recitirenden Kirchengesanges, des *Plain-chant*, auf die Bühne; indessen waren die wenigen ablehnenden Stimmen von keinem Gewicht der grossen Mehrheit gegenüber, welche in Lully's Oper ihr musikalisch-dramatisches Ideal verwirklicht sah und jede seiner weiteren Arbeiten mit gesteigertem Beifall aufnahm.[1])

[1]) Die in der Folge von Lully für die französische Opernbühne geschriebenen „Lyrischen Tragödien", wie die officielle Bezeichnung lautete, waren: *Isis (1677), Psyché (1678), Bellérophon (1679), Proserpine, Orphée (1680), Persée (1682), Phaëton (1683), Amadis (1684), Roland (1685), Armide (1686), Acis et Galatée*

Von dem Grundsatz ausgehend, dass im musikalischen Drama nicht der Musik, sondern der Dichtung die erste Stelle gebühre, suchte Lully, wie später Gluck von sich sagte, vor allem zu vergessen, dass er Musiker war, und richtete zunächst seine ganze Aufmerksamkeit auf den zu componirenden Text. Quinault, dessen geniale Begabung entdeckt zu haben, ihm als besonderes Verdienst anzurechnen ist, entwarf den Plan zu verschiedenen Opern, von denen der König eine auswählte. Dann machte sich Lully mit dem Inhalt derselben bekannt und componirte die Ouvertüre, die Tänze und andere Instrumentalsätze, während der Dichter gleichzeitig das Stück in Verse brachte. War letzteres gethan, so unterbreitete Quinault sein Werk der Akademie und nahm die dort etwa für nöthig gehaltenen Aenderungen vor. Damit war jedoch seine Arbeit noch keineswegs beendet; denn Lully kümmerte sich wenig um das Urtheil der Akademie, und fing nun seinerseits an zu verändern, zu streichen und hinzuzusetzen, wie es ihm für seine Musik und im Interesse der Gesammtwirkung nöthig schien, wobei er, wie schon früher bemerkt wurde, mehr Geschmack und Bühnenkenntniss verrieth, als der Dichter selbst. Dieser, die Ueberlegenheit seines Mitarbeiters willig anerkennend und überdies durch einen Vertrag gebunden, kraft dessen er ausser dem ihm vom König gewährten Jahresgehalt von zweitausend Franken noch die doppelte Summe aus Lully's Tasche erhielt, fügte sich ohne Murren, wenn er auch, wie bei der Dichtung des Phaëton, an zwanzig Mal eine und dieselbe Scene umarbeiten musste, um den Charakter des Helden der Auffassung des Componisten gemäss zu schildern.[1]) Nun erst begann Lully's musikalische Arbeit, die zunächst darin bestand, dass er den Text auswendig lernte und sich die Worte so oft in sinnvoller Betonung wiederholte, bis sich die Melodien gleichsam von selbst aus ihnen entwickelten. Auch das Clavier benutzte er dabei eifrig „worauf er" wie Mattheson erzählt „die Hände ohne Unterlass und die Schnupftobacksdose daneben hatte, deren er so fleissig sich bediente, dass alle Tasten mit Toback dick überzogen waren: so wie Telemann's Mütze und Schlafrock." Alles Weitere überliess er seinen Schülern Lalouette und Colasse,

---

(1687), sämmtlich von Quinault gedichtet, mit Ausnahme von *Psyché* und *Bellérophon*, welche Corneille, und *Acis et Galatée*, welche Campistron zum Verfasser haben.

[1]) Nicht besser erging es dem Dichter des Bellerophon, Pierre Corneille, welcher zu dem fünf- bis sechshundert Verse enthaltenden Stücke deren zweitausend machen musste, bevor sich Lully zufrieden erklärte.

denen er singend und spielend die Melodien dictirte und bezüglich der Harmonisirung und Instrumentirung einige Winke gab, die ihnen zur Fertigstellung der Partitur genügen mussten.

Durchaus verschieden von dieser wenig skrupulösen Art des Schaffens war die peinliche Sorgfalt, mit welcher Lully beim Einstudiren seiner Opern verfuhr. Director, Capellmeister, Ballettmeister und Maschinist in einer Person, wusste er in jedem dieser Fächer seine Autorität geltend zu machen und die unter seiner Leitung stehenden Künstler zur höchsten Anspannung ihrer Kräfte anzuhalten. Die Handhabung einer straffen Disciplin ermöglichte es ihm, die Verwirklichung seiner künstlerischen Intentionen bis in's Kleinste durchzusetzen, und er war unermüdlich bereit, durch Anleitung und selbst gegebenes Beispiel die Fähigkeiten des darstellenden Personals zu erweitern. Besonders liess er sich angelegen sein, den Sängern eine deutliche Aussprache und ausdrucksvolles Geberdenspiel beizubringen. „Wenn sonst dem Lully ein Sänger oder eine Sängerin in die Hände gerieth" sagt Mattheson in seiner Ehrenpforte S. 179 „da die Stimme ihm nur einigermaassen gefiel, so bemühte er sich selbst mit einem sonderlichen Ernst, denselben das theatralische Wesen beizubringen. Er wies ihnen mit Hand und Mund wie sie auftreten, ihre Action mit einer anständigen Art machen, die Gebehrden einrichten sollten u. s. w. Unter seinem Regiment waren die Sängerinnen nicht sechs Monate im Jahr mit Heiserkeit geplagt, noch die Sänger viermal in einer Woche besoffen. Sie wurden ganz anders angeführt, und man sah damals nicht, dass gar Sängerinnen, so sich um die Hauptperson im Spiel gezanket, oder dass ein paar Tänzerinnen, denen es um den Vortanz zu thun war, die Vorstellung einer Oper vier Wochen aufgeschoben hätten." Auch im Orchester hielt er auf strenge Zucht, und wiederholt soll es passirt sein, dass er unfähigen Geigern das Instrument entriss und es auf ihrem Rücken zerschlug. Dass er im Uebrigen der Instrumentalmusik nicht wesentlich neue, höhere Aufgaben stellte, geht schon aus der vorhin beschriebenen Art und Weise seines Componirens hervor; in allen seinen Opern folgen die Instrumente den Singstimmen mit derselben ängstlichen Treue, wie die letzteren den Textesworten, und nur in den Tänzen lässt die grössere Mannichfaltigkeit des Tonsatzes ihre Eigenart hervortreten. Ebenso in der Ouvertüre, die durch Lully höhere Bedeutung und eine Form erhielt, welche beinahe ein Jahrhundert für diese Gattung mustergültig geblieben ist. Lully's Ouvertüre besteht aus zwei, dem Charakter und der Bewegung

nach verschiedenen Theilen, einem langsamen feierlichen Satz und einem lebhaften in fugirtem Stil; jeder dieser Theile wurde zuerst zweimal gespielt und dann entweder der langsame Satz noch einmal wiederholt oder auch sofort mit der Handlung begonnen.[1]) In der Besetzung unterscheidet sich Lully's Orchester kaum von dem des Cambert. Schon bei diesem war an Stelle der fünfsaitigen italienischen Diskantviola die kleinere viersaitige französische Violine getreten; die Basstimme hatte die, später Violoncello genannte Bassviola mit fünf, sechs oder sieben Saiten, und die Mittelstimmen oder Füllstimmen *(parties de remplissage*, wie die damalige geringschätzige Bezeichnung lautete) waren den Streichinstrumenten mittlerer Grösse *(Haute contre* oder *Alto*, *Taille* und *Quinte de violon)* überlassen. Und wenn auch Lully den bereits von Cambert verwendeten Flöten und Hoboen noch ein Fagott und Pauken hinzufügte, so gewann allerdings sein Orchester dadurch an Klangfülle, nicht aber an Mannigfaltigkeit charakteristischer Klangcombinationen, wie solche anzustreben nach Monteverde's Vorgang nahe lag.[2])

Von weit höherer Bedeutung als für die heutige Oper war für Lully's lyrische Tragödie der Tanz, welcher, ungleich dem modernen Ballett, bei ihm einen integrirenden Theil des Werkes bildet und mit der Handlung in engstem Zusammenhange steht. Dieser, als gleichberechtigter Factor neben der Dichtung und der Musik wirkende mimische Tanz trug wesentlich dazu bei, das dem französischen Publicum im Operntheater stets gegen-

[1]) „Unter allen *Pièces*, die *instrumentaliter executiret* werden" lesen wir in Mattheson's „Neueröffnetem Orchestre" (S. 170) „behält ja wol *per majora* die sogenandte *Ouverture* das *Prae* . . . . . Wir haben ihre *Invention* den Frantzosen zu dancken, die sie auch am allerbesten zu machen wissen . . . . Sie leidet hauptsächlich 2 Eintheilungen, deren erste einen *egalen Tact* und ordentlicherweise den 2. halben haben wird, dabey ein etwas frisches, ermunterndes und auch zugleich *elevirtes* Wesen mit sich führet . . . . Der andre Theil bestehet in einem, nach der freyen *Invention* des *Componisten* eingerichteten, *brillirenden Themate*, welches entweder eine *reguliere* oder *irreguliere Fuge*, bissweilen und mehrentheils auch nur eine blosse aber lebhaffte *Imitation* seyn kann. Die meisten frantzösichen *Ouverturen* schliessen nach dem *Allegro* oder anderen Theil der *Ouverture* wiederum mit einem kurtzen *Lentement* oder ernsthafften Satze; allein es scheint, dass diese *Façon* nicht viel *Adhaerenten* finden will."

[2]) Das Streichorchester, auch kleiner Chor genannt, diente vor allem den Sängern als Stütze und folgte ihnen unausgesetzt, weil, wie Chouquet (a. a. O.) behauptet, diese die Intonation verloren, sobald die Instrumente nur einen Augenblick schwiegen. Die Vereinigung der Streich- und Blasinstrumente bildete den sogen. grossen Chor; die letzteren wirkten auch gelegentlich für sich in kurzen Sätzen von ländlichem oder militärischem Charakter, bald einzeln, bald in grösseren oder kleineren Gruppen *(concerts de flûtes ou de hautbois)*.

wärtige Bild der antiken Tragödie zu vervollständigen, und es ist ein neuer Beweis für Lully's künstlerische Umsicht, dass er nichts versäumte, um durch sinnvolle Anordnung und sorgfältiges Einstudiren der Tänze die Illusion des Zuschauers zu erhöhen. Auch das antike Tanzlied *(Hyporchema)* kommt, wie im älteren Ballett, so auch in seinen Opern vielfach zur Verwendung, und zwar hier in so stilvoller Weise, dass Mattheson in seiner Abhandlung „Vom theatralischen Stil", wo er dieser Gattung einen besonderen Paragraphen widmet, die Franzosen als unübertroffene Meister derselben hinstellen konnte.[1]) Hierbei darf nicht unerwähnt bleiben, dass unter Lully — es war in dem 1681 aufgeführten Ballett *Le triomphe de l'Amour* — zum ersten Mal Tänzerinnen auf der Bühne erschienen, nachdem bis dahin auch die weiblichen Rollen nur von Tänzern dargestellt waren; dies einer unter zahlreichen Fällen, in welchen sich Lully, bei aller Schmiegsamkeit dem künstlerischen Volkswillen gegenüber, doch nicht scheuete, mit verrotteten Ueberlieferungen aufzuräumen. Was endlich den Chor der Lully'schen Oper betrifft, so ist derselbe, dem antiken Princip einheitlichen Zusammenwirkens gemäss, streng deklamatorisch gehalten und allen contrapunktischen Schmuckes sowie der reichen Melodik des italienischen Opernchores baar, doch ist sowohl hier, wie in den Einzelgesängen, durch häufigen Wechsel des geraden und ungeraden Tactes die Gefahr der Eintönigkeit glücklich vermieden. Ausserdem hat, wie von Dommer (Musikgeschichte S. 400) hervorhebt, der Chor in Lully's Oper eine weit bedeutendere Stellung und dramatische Wichtigkeit gewonnen als jemals in der italienischen, indem er häufig und auf eine, der Idee des Chores in der antiken Tragödie

[1]) „Die hohe Tantz-Kunst auf Schaubühnen hat, in den dazu geschickten Melodien und Sätzen, ihren gantz eigenen Styl, nehmlich den hyporchematischen, der die Chaconnen, Passacaglien, Entreen und andre grosse Täntze liefert, welche sehr offt nicht nur gespielet, sondern auch mit vielen angenehmen Abwechselungen gesungen werden. In Erkänntniss dieser Schreib-Art thun wenig ausgesuchte frantzösische Sachen mehr Dienste, als alle Welsche: Denn Franckreich ist und bleibet die rechte Tantz-Schule. Geschickte Täntzer, die der Schaubühne nützen wollen, müssen diesen Styl aus dem Grunde kennen, eben so wohl als ein theatralischer Componist. Bey den grössesten Höfen in Europa ist der Beweis und die Bekräfftigung meiner Gedancken darin anzutreffen, dass die Opern- und andre starcke Ballette allemahl gerne durch einen besondern in sothanem Styl wohlerfahrnen Meister verfertiget werden müssen: ich meyne nicht die Schritte und Wendungen, sondern bloss die Melodie dazu. Lully war in allen Sätteln gerecht, und schrieb nicht nur den Täntzern, sondern allen andern Personen, taugliche Gesetze vor. (Vgl. Mattheson „Kern melodischer Wissenschaft" S. 22 und „Der vollkommene Capellmeister" S. 86.)

und des dramatischen Chores überhaupt näher kommende Art an der Handlung sich betheiligt, während er in der italienischen Oper entweder ganz fehlte, oder doch nur sehr wenig zu bedeuten hatte. Vom rein musikalischen Gesichtspunkte aus erhob sich die italienische Oper weit über die altfranzösische; hingegen kam die letztere der Idee eines wirklichen Musikdrama insofern näher, als sie ein weit besseres und richtigeres Gleichgewicht zwischen Poesie, Musik und Darstellung, und als Ganzes, eine entschieden weit höhere dramatische Wirkung erreichte.

Nach alle diesem bedarf es nicht der weiteren Beweise, dass Lully, indem er die von seinen Vorgängern gepflanzten Keime zu voller, glänzender Entfaltung brachte, von seinen Zeitgenossen wie von der Nachwelt mit Recht als der Schöpfer der französischen grossen Oper gefeiert worden ist, und dass Ludwig XIV. nicht blos seiner Laune, sondern einem richtigen künstlerischen Instinct folgte, wenn er ihm eine unbeschränkte Machtstellung auf dem ihm durch seine Fähigkeit zugewiesenen Gebiete einräumte. Der Beifall, den man dem grossen Künstler schon bei seinen Lebzeiten zollte, würde sicher ein einstimmiger gewesen sein, hätte er sich nicht durch die Schroffheit und Rücksichtslosigkeit seines Vorgehens eine grosse Zahl erbitterter persönlicher Feinde gemacht, zu denen sich noch die nicht minder zahlreiche Schaar derer gesellte, welche ihm die Gnade seines königlichen Herrn missgönnten. Diese Gegenpartei, geleitet von den angesehensten Vertretern der französischen Dichter- und Musikerwelt, scheint verhältnissmässig weite und einflussreiche Kreise umfasst zu haben, andernfalls wäre es nicht möglich gewesen, dass Boileau im Jahre 1675 unter den Augen des Königs gegen dessen erklärten Günstling Verse veröffentlicht hätte, wie wir sie in seiner neunten, an den Marquis von Seignelay gerichteten Epistel (V. 105—110) lesen:

En vain par sa grimace un Bouffon odieux
A table nous fait rire, et divertit nos yeux.
Ses bons mots ont besoin de farine et de plâtre.
Prenez-le tête-à-tête, ôtez-lui son Théâtre,
Ce n'est plus qu'un coeur bas, un Coquin ténébreux.
Son visage essuyé n'a plus rien que d'affreux.

In ähnlichem Tone spricht sich der Fabeldichter *La Fontaine* über den Künstler aus. Derselbe war von Lully veranlasst worden, ihm, während Quinault beim König zeitweilig in Ungnade stand, einen Operntext „Daphne" zu verfassen, und hatte schliesslich, nachdem er sich zu zahllosen Aenderungen bequemt, es

erleben müssen, dass jener seine Arbeit vollständig verwarf. Da später auch seine Forderung, wenigstens materiell für die gehabte Mühe entschädigt zu werden, abgewiesen wurde, veröffentlichte er seine Satire „*Le Florentin*", welche mit der folgenden, wenig schmeichelhaften Charakteristik seines Gegners beginnt:

Le Florentin
Montre à la fin
Ce qu'il sait faire.
Il ressemble à ces loups qu'on nourrit, et fait bien;
Car un loup doit toujours garder son caractère
Comme un mouton garde le sien.
J'en estois averti; l'on me dit: Prenez garde;
Quiconque s'associe avec lui se hasarde:
C'est un paillard, c'est un mâtin
Qui tout dévore
Happe tout, serre tout: il a triple gosier.
Donnez-lui, fourrez-lui, le glout demande encore:
Le roi même auroit peine à le rassasier.

Hören wir nun aber auch die *altera pars*, so lautet z. B. Mattheson's Urtheil weit glimpflicher. Dieser, der bekanntlich kein Blatt vor den Mund nimmt, wenn es etwas zu tadeln giebt, sagt in seiner „Ehrenpforte" S. 179 von Lully: „Sein Hertz war gut; er wuste von keinem Betrug oder heimlichen Groll; seine Aufführung war über eins und sehr gefällig. Er hatte keinen Stoltz, und hielt auch mit dem allergeringsten Musiko, als mit seinesgleichen, gute Freundschafft, doch ohne sich gemein zu machen . . . . . Mehr als einmahl hat Lully Demjenigen die Geige auf dem Puckel zerschmettert, der dieselbe nicht nach seinem Willen zu gebrauchen wuste. Aber, nach geendigter Probe, rufte er ihn zu sich, bezahlte ihm die Violine doppelt und behielt ihn bei sich zu Gaste . . . Er bezahlte überaus richtig und wohl, ungeachtet er sich der Sparsamkeit beflisse."[1]) — Auch das darf zu Lully's Ehrenrettung nicht verschwiegen werden, dass er seine Launen keineswegs nur an Schwächeren und unter ihm Stehenden, sondern auch, und häufig genug an Personen höchsten Ranges ausliess. Einstmals, als er sich um die Würde eines königlichen Secretärs beworben und, um den König für sich zu gewinnen, die Rolle des Mufti in Molière's *Bourgeois gentilhomme* übernommen hatte, warf ihm der Kriegsminister Louvois seine Dreistigkeit vor, dass er nach einem Amte strebe, welches nur Auserwählten übertragen werde, da es doch sein

[1]) Mattheson unterlässt nicht, dieser Bemerkung die Weisheitslehre hinzuzufügen „denn wer was haben und vor sich bringen will, muss nichts schuldig seyn."

einziges Verdienst sei, den König zum Lachen zu reizen. Lully aber antwortete dem mächtigen Minister: „*Tête-bleu!* Sie würden gern dasselbe thun, wenn Sie es nur könnten."

Wie sehr auch die Biographen des Künstlers in der Schilderung seines Charakters von einander abweichen, von dem Vorwurf der Geldgier[1]) und des Jähzorns versucht ihn keiner freizusprechen. Die letztere Eigenschaft sollte auch die mittelbare Ursache seines Todes werden. Als der König Ende 1686 von einer schweren Krankheit genesen war und Lully am 8. Januar des folgenden Jahres ein bei dieser Veranlassung componirtes Te deum in der Kirche der Feuillants der Strasse St. Honoré aufführte, wurde er beim Dirigiren so heftig, dass er sich beim Taktschlagen mit seinem Spazierstock den Fuss verletzte.[2]) In Folge dessen entstand ein kleines Geschwür, welches bald solche Dimensionen annahm, dass die Aerzte zur Amputation einer Zehe schreiten wollten; Lully aber scheute sich vor dieser Operation und mochte noch weniger davon hören, als man ihm einige Tage darauf erklärte, er müsse sich den Fuss, später sogar das Bein abnehmen lassen. Inzwischen hatte ein Quacksalber sich anheischig gemacht, ihn ohne Operation zu heilen, und die Prinzen von Vendôme, welche grosse Stücke auf Lully hielten, hatten für diesen Fall die Summe von zweitausend Pistolen als Belohnung ausgesetzt; aber weder ihre Opferwilligkeit noch die Heilmittel des Charlatans vermochten dem Künstler zu helfen: er starb am 22. März 1687 im Alter von vierundfünfzig Jahren, nachdem er zuvor in etwas komödiantenhafter Weise seinen Frieden mit der Kirche gemacht, nämlich auf Asche liegend mit einem Strick um den Hals die Absolution empfangen hatte. Schon bei einer früheren Krankheit hatte er die *Dehors* als guter Katholik in eigenthümlicher Weise zu wahren gesucht; der Aufforderung seines Beichtvaters, mindestens

---

[1]) Die nach seinem Tode vorgenommene Schätzung seiner Hinterlassenschaft ergab ein Baarvermögen von 250 000 Franken in Gold, Silbergeschirr im Werth von 16 707 Franken, Juwelen 13 000 Fr., das Opernhaus mit Zubehör 91 000 Fr. Dazu besass er zwei Häuser in Paris und die früher erwähnten einträglichen Aemter, deren eines, das eines königl. Secretärs, von seiner Wittwe für 71 000 Franken verkauft wurde.

[2]) Ein Dirigiren mit dem Spazierstock *(canne)* muss uns verwunderlich erscheinen, um so mehr, als man sich in Frankreich noch jetzt beim Taktschlagen nicht des Taktstockes, sondern des Violinbogens bedient, ein Brauch, der ohne Zweifel aus den Zeiten Lully's und seiner *Bandes de violons* stammt. Man möchte annehmen, dass der obenerwähnte Unfall in der Probe vorgekommen ist, wenn nicht sämmtliche Berichterstatter von der Aufführung sprächen.

seine neueste Oper, die „Armida", zu vernichten, fügte er sich ohne Widerrede und liess die Partitur sofort in's Feuer werfen. Als aber bald darauf der Prinz von Conti zu ihm kam und es bitter beklagte, dass ein solches Meisterwerk verloren gegangen sei, flüsterte ihm Lully in's Ohr: „Beruhigen Sie sich, Monseigneur, ich wusste was ich that; dort im Schranke liegt ein zweites Exemplar."

Die Feinde Lully's beruhigten sich auch nach seinem Tode nicht, machten vielmehr ihrer Erbitterung noch lauter als zuvor Luft. In schneidendem Contrast mit der pomphaften Lobschrift auf seinem Grabe in der Kirche der *Petits Pères*[1]) stehen die Verse, welche man auf einer von gegnerischer Seite veröffentlichten Abbildung dieses Grabmals liest:

Pourquoi, par un faste nouveau,
Nous rappeler la scandaleuse histoire
D'un libertin, indigne de mémoire,
Peut-être même indigne du tombeau?
Venez, o Mort! faites descendre
Sur ce buste honteux votre fatal rideau;
Et ne montrez que le flambeau
Qui devrait pour jamais l'avoir réduit en cendre.

Von den Vielen aber, die sich über Lully zu beklagen hatten, war keiner unversöhnlicher als Sénecé, Kammerdiener der Königin Maria Theresia, der Gattin Ludwig's XIV., zugleich eine Art Hofpoet. Dieser hatte verschiedene Gelegenheitsstücke für Lully gedichtet, und war, wie so mancher seiner Collegen dabei leer ausgegangen. In seiner Stellung am Hofe hatte er die Schleichwege recht wohl kennen gelernt, auf welchen der Künstler zu Reichthümern und Ehren gelangt war, allein die Furcht vor dessen Rache hatte ihn zum Schweigen veranlasst. Nach dem Tode des Gehassten aber, und noch mehr aufgereizt durch die Ehren, welche man seinem Andenken erwies, liess er seinen langverhaltenen Groll in einer 1688 zu Cöln erschienenen Schrift aus: *Lettre de Clément Marot à Monsieur de * * *, touchant ce qui c'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste Lully aux Champs-Elysées.* In dieser ebenso humoristischen wie beissenden Satyre

[1]) Dieselbe lautet:

Perfida mors, inimica audax, temeraria et excors,
Crudelisque, et caeca probris te absolvimus istis,
Non de te querimur, tua sint haec munia magna.
Sed quando per te, populi Regisque voluptas,
Non ante audítis rapuit qui cantibus orbem,
Lullius eripitur, querimur modo, surda fuisti.

entwirft der Autor folgendes, nicht eben vortheilhaftes Bild des Componisten: „Auf einer Art von Tragsessel, bestehend aus grob zusammengefügten Lorbeerzweigen, erschien, von zwölf Satyrn getragen, ein Mann von ziemlich verdächtiger Physiognomie und äusserst vernachlässigter Kleidung; aus seinen kleinen rothumränderten Augen, welche kaum zu sehen waren[1]), erglänzte ein unheimliches Feuer, gleichzeitig Witz und viel Bosheit ankündigend. Eine Neigung zum Scherz sprach sich in seinen Mienen aus und ein Zug innerer Unruhe ging durch die ganze Persönlichkeit.“ Nachdem dann Lully vor dem Thron der Proserpina Platz genommen, erscheinen Perrin, Cambert und Molière und beschuldigen ihn, sich unverdienten Ruhm angemaasst zu haben. Ihnen folgt Orlandus Lassus, der ihm seine schülerhafte Behandlung des Septimenakkordes vorwirft, Carissimi, der ihn des Diebstahls an seinem geistigen Eigenthum anklagt, Vittorio von Spoleto, welcher behauptet, er habe sich durch die ekelhafte Eintönigkeit seines Recitativs mehr berüchtigt als berühmt gemacht. Der einzige seiner Zeitgenossen, der ihm unbedingt huldigt, ist der früher genannte Ballettcomponist Beaujoyeux. Später werden verschiedene Scenen aus Lully's Werken vor dem Richterstuhl des guten Geschmackes aufgeführt, u. a. „Der Ort des Schlafes“ aus der Oper *Atys*, welche so überzeugend wirkt, dass der gute Geschmack dabei einschläft, worauf Lully einen Grotesktanz ausführt, mit welchem er einmal in einer Vorstellung des *Bourgeois gentilhomme* zu Chambord als Mufti den Hof ergötzt hatte.[2])

Erst nach Jahren legte sich der Zorn, den Lully bei Lebzeiten auf sein Haupt beschworen hatte, und immer leuchtender erschien das Bild des Künstlers in der Erinnerung, je deutlicher man einsehen musste, dass sein Verlust ein unersetzlicher sei. Nicht mit Unrecht hat man seine Musik ein Ergebniss mehr der Reflexion als der Inspiration genannt, Niemand aber wird leugnen, dass gerade auf diesem Wege und nur auf ihm, das Richtige, Zeit- und Zweckgemässe zu Stande kommen konnte. Und wenn er als Eklektiker hinter den eigentlichen, gottbegnadeten Heroen der Tonkunst allerdings zurückstehen muss, so hat er doch jedenfalls als solcher unübertroffene Verdienste; in der Kunst „den Italiänischen und Frantzösischen Stylum zu combiniren“

[1]) Lully war in der That sehr kurzsichtig.

[2]) Eine vollständige Uebersetzung dieser Spottschrift findet man in Marpurg's „historisch-kritischen Beiträgen zur Aufnahme der Musik.“ III. S. 387.

sagt Mattheson in seinem „neueröffneten Orchestre“ (S. 208) „hat wol nimmer jemand besser reussiret, als der Welt bekante Lully, mit dem aber zugleich diese schöne Kunst, in Frankreich wenigstens, verstorben und begraben zu seyn scheint.“

* *
*

Von den zahlreichen Componisten, welche während der ersten Jahre nach Lully's Tode den Versuch machten, in die Fusstapfen des Meisters zu treten, ist wenig mehr als der Name zu melden. Zunächst gedachten seine Leibeserben, auf welche seine Aemter und Privilegien übergegangen waren, auch in seine künstlerische Stellung einzurücken; sein Schwiegersohn Francine übernahm die Leitung der Oper, und seine Söhne Louis und Jean Louis Lully brachten 1688 ein Opernballett ihrer Composition, *Zéphyre et Flore*, zur Aufführung, welches jedoch das Publicum überzeugen musste, dass das Genie des Vaters sich nicht auf sie vererbt habe. Ein zweites, vom älteren Bruder Louis allein componirtes Werk, die lyrische Tragödie *Orphée*, hatte noch geringeren Erfolg; wie Castil-Blaze in seiner *Histoire de l'académie impériale de musique* S. 57 erzählt, war dies armselige Machwerk durch ein kurz zuvor erlassenes polizeiliches Verbot zwar vor dem Auspfeifen geschützt, doch konnte man nicht hindern, dass sich nach der Vorstellung der Unwille des getäuschten Publicums in Spottgedichten und Epigrammen Luft machte, darunter das folgende „Rondeau“:

Le sifflet défendu! Quelle horrible injustice!
Quoi donc? Impunément un poète novice,
Un musicien fade, un danseur éclopé
Attraperont l'argent de tout Paris dupé,
Et je ne pourrai pas contenter mon caprice!
Ah, si je siffle à tort, je veux qu'on me punisse;
Mais siffler à propos ne fut jamais un vice.
Non, Non, je sifflerai: l'on ne m'a pas coupé
Le sifflet.

Besseren Erfolg hatte der, den Gebrüdern Lully als Musiker weit überlegene und nach jahrelanger Thätigkeit unter den Augen des Meisters in dessen Stil völlig eingeweihte Pascal Colasse mit seiner 1689 in Paris und bald darauf auch vor dem Hofe in Trianon aufgeführten Oper *Thétis et Pelée*, welche, durch die Mitwirkung der trefflichen, noch von Lully ausgebildeten Marthe Le Rochois gestützt, eine beifällige Aufnahme fand und zahl-

reiche Wiederholungen erlebte. Auch das sechs Jahre später aufgeführte Opern-Ballett *Les saisons*, zu welchem er theilweise die musikalische Hinterlassenschaft Lully's benutzte[1]), hatte vielen Beifall und erhielt sich bis 1722 auf dem Repertoire. Dagegen fiel eine von ihm allein componirte lyrische Tragödie *Jason ou la toison d'or* (1696) vollständig durch, in Folge dessen sich der Künstler von der Bühne zurückzog, auch seine seit 1677 inne gehabte Stellung als Dirigent (*batteur de mesure* nach damaliger Ausdrucksweise) aufgab, um sich ganz seiner Lieblingsbeschäftigung, den alchymistischen Untersuchungen, zu widmen. Indessen fand er dabei nicht die gesuchte Befriedigung, zerrüttete vielmehr seine geistige und körperliche Gesundheit und starb 1709 zu Versailles, ohne die Erwartungen erfüllt zu haben, zu denen seine Begabung berechtigt hatte. Weiter gehören zur Schule Lully's: Desmarets, zuerst als Kirchencomponist, später auch für die Oper mit Erfolg thätig, zeitweilig Capellmeister Philipp's V. von Spanien, bei dem er eine Zuflucht gesucht, nachdem er die Tochter eines hohen französischen Gerichtsbeamten entführt hatte und dafür zum Tode verurtheilt war; La Coste, anfangs Chorist, dann (unter Francine) Dirigent der Oper, Autor einer Anzahl mit zweifelhaftem Erfolg aufgeführter Werke, dem es aber wenigstens an Bescheidenheit nicht gefehlt zu haben scheint, denn er sagt — bezeichnend genug für die nach Lully's Tode an der Oper herrschende Misswirthschaft — in der Vorrede zu seinem ersten Werk, dem 1697 aufgeführten Opern-Ballett *Aricie* „dass die Aufführung derselben nur durch die Güte des Herrn Francine ermöglicht sei, und dass er selbst nicht genug von der Composition verstehe, um eine Musik zu schreiben, welche den Anforderungen des Publicums entsprechen könne" (!) — in welcher Meinung übrigens das letztere mit dem Componisten völlig übereinstimmte; endlich Marais und Theobaldo di Gatti, beide Schüler Lully's und tüchtige Virtuosen, der eine auf der Violine, der andere auf dem Violoncell (*Basse de violon*), als Operncomponisten aber nicht hinreichend begabt, um mehr als einen Achtungserfolg zu erringen. Allerdings hielt sich Marais' „Alcyone"

[1]) Nicht des Louis Lully, wie Fétis, Castil-Blaze und Andere meinen. Ein von Théodore de Lajarte in seiner *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'opéra* (I. S. 64) citirter, der Partitur vorgedruckter *Avis au lecteur* lässt darüber keinen Zweifel: „L'Autheur de la musique de ce ballet n'a pas jugé à propos, de mesler la musique, qui est de feu Monsieur de Lully, avec la sienne. Il reconnoist avec admiration que tout ce qui est de cet excellent homme ne doit souffrir aucun meslange etc.

bis 1771 auf dem Repertoire, dank einem darin vorkommenden symphonischen Charakterstück „Der Sturm", welches, als der erste Versuch instrumentaler Tonmalerei in Frankreich, vom Publicum mit stets unverändertem Staunen und Beifall angehört wurde.

Und wie an durchschlagenden Compositionen, so fehlte es der französischen Oper auch an Dichtungen, welche den Vergleich mit denen des Quinault, der seinem Freunde und Mitarbeiter nach kurzer Zeit in's Grab gefolgt war, hätten aushalten können. Vollends aber verdüsterten sich die Aussichten der Pariser Opernfreunde, als der glänzende Verein der unter Lully's Direction zur Ausbildung gelangten Sänger und Sängerinnen sich von Jahr zu Jahr lichtete und Francine, der selbst hinsichts der administrativen Fähigkeiten weit hinter seinem Schwiegervater zurückblieb, nicht im Stande war, für diese Verluste Ersatz zu bieten. Unter so misslichen Verhältnissen war die Freude allgemein, als 1697 ein Werk von unzweifelhaftem künstlerischen Werth die Unfruchtbarkeit der letzten zehn Jahre unterbrach: Die Oper *L'Europe galante*, als deren Componist Joseph Campra, ein Mitglied des Orchesters, genannt wurde, deren wirklicher Verfasser aber dessen Bruder, André Campra war, den nur seine Eigenschaft als Capellmeister der Kirche Notre-Dame abhielt, sich öffentlich zur Autorschaft jenes Werkes zu bekennen.

Dieser vortreffliche Künstler, der zwar nicht die dramatische Kraft Lully's besass, ihn jedoch als vielseitig gebildeter Tonsetzer um ein Bedeutendes übertraf, wurde 1660 zu Aix in der Provence geboren und erhielt an der Musikschule der dortigen Kathedrale seinen ersten Unterricht. Bis zu seinem sechzehnten Jahre für alle Unterweisung unempfänglich, entwickelte sich sein musikalisches Talent von diesem Zeitpunkte an so glücklich und so schnell, dass er ein Jahr später seinen Lehrer, Guillaume Poitevin, durch eine meisterhaft gearbeitete Motette *Deus noster refugium et virtus* überraschen konnte, und dieser ihm eine glänzende Musikerlaufbahn in Aussicht stellen durfte. Noch nicht zwanzig Jahre alt, wurde er als Capellmeister der Kathedrale zu Toulon angestellt, wirkte später in gleicher Eigenschaft zu Arles und Toulouse und kam 1694 nach Paris, wo er anfangs als Musikdirector am Jesuiten-Collegium thätig war, kurz danach aber auf den ehrenvollen Posten eines Capellmeisters der Kirche Notre-Dame berufen wurde. Schon um diese Zeit machte er als Componist Aufsehen, und nach den Berichten der Zeitgenossen drängte man sich zu allen grösseren gottesdienstlichen Feierlich-

keiten, um seine Motetten zu hören; inzwischen aber war auch sein Talent für die dramatische Musik bis zu einem Grade gewachsen, dass er dem Drange zur Bühne nicht länger zu widerstehen vermochte, und der glänzende Erfolg der *Europe galante* musste ihn überzeugen, dass die Oper in Zukunft das eigentliche Feld seiner Thätigkeit sein werde. Nur der ihm drohende Verlust seiner kirchlichen Stellung sowie der damit verbundenen ansehnlichen materiellen Vortheile veranlasste ihn, seine Mitwirkung an der vom ganzen künstlerischen Paris mit Beifall aufgenommenen Oper zu verheimlichen und auch seine zweite dramatische Arbeit, das 1699 aufgeführte Opernballett *Le carnaval de Venise*, unter dem Namen seines Bruders in die Oeffentlichkeit gelangen zu lassen; erst im folgenden Jahre entschloss er sich zu dem verhängnissvollen Schritt, die Kirche mit der Bühne zu vertauschen, legte sein Capellmeisteramt nieder und trat mit der Oper *Hésione* unter seinem eigenen Namen die Laufbahn des dramatischen Componisten an.

Wie schwer dem Meister dieser Entschluss geworden ist, können wir aus der an den Erzbischof Monseigneur de Noailles gerichteten Vorrede zu einer noch in demselben Jahre (1700) erschienenen Sammlung von Motetten schliessen, wo er den Vorsatz ausspricht, für den Rest seines Lebens seine Fähigkeiten ausschliesslich zum Lobe Gottes zu verwenden.[1]) Da jedoch um diese Zeit seine Thätigkeit als Operncomponist bereits ein öffentliches Geheimniss war und die von einem Spassvogel in Circulation gesetzten Verse:

Quand notre archevêque saura
L'auteur du nouvel opéra,
Monsieur Campra décampera.
Alleluia!

von Mund zu Munde gingen, so blieb dem Künstler kaum mehr die Wahl; auch hatte er keine Ursache, den gethanen Schritt zu bereuen, denn mit wenigen Ausnahmen konnten sich seine Werke neben denen des Lully auf der Bühne behaupten, und bis zum Jahre 1740, wo er im Alter von achtzig Jahren mit der Oper *Les noces de Vénus* seine Wirksamkeit als Operncomponist beschloss, blieb er der Liebling des Publicums. Ebenso fehlte es ihm nicht an Auszeichnungen von Seiten des Hofes; der

[1]) „*Je puis au moins assûrer votre Grandeur*“ heisst es in dieser Widmung „*que je suis bien déterminé à consacrer à Dieu pour le reste de mes jours le peu de talent qu'il m'a donné, dont je suis persuadé ne devoir me servir que pour sa gloire.*“

König gewährte ihm 1718 ein Jahresgehalt von fünfhundert Livres „um ihn zur Fortsetzung seiner Thätigkeit an der königlichen Musik-Academie anzuspornen"; 1722 ernannte ihn der Prinz von Conti zu seinem Capellmeister, und um dieselbe Zeit wurde ihm auch die Leitung des Knabenchors der königlichen Capelle übertragen, welchem Amte er sich bis zu seinem 1744 in Versailles erfolgten Tode mit Eifer widmete.

Campra's dramatische Musik zeichnet sich von der des Lully durch Wärme und Lebendigkeit vortheilhaft aus; an Stelle des feierlichen, nicht selten phrasenhaften Pathos der älteren Oper gelangt bei ihm das rein-menschliche Empfinden zu seinem Rechte und für die musikalische Charakteristik im Ernsten wie im Komischen stehen ihm reichere Ausdrucksmittel zu Gebote als seinem Vorgänger. Wenn dennoch seine Opern, vom höheren dramatischen Standpunkt aus betrachtet, keinen Fortschritt in der Ausbildung des französischen Musikdrama bezeichnen und eine weit geringere Lebensfähigkeit hatten als die des Lully, so liegt die Ursache darin, dass Campra allzu willfährig auf die Laune des Publicums einging, welches um diese Zeit anfing, statt der Dramen mit fortlaufender Handlung eine möglichst abwechslungsreiche Folge scenischer Bilder ohne inneren Zusammenhang vom Operndichter zu verlangen. Schon die *Europe galante* kann als Ausgangspunkt für diesen, bis Mitte des 18. Jahrhunderts von der französischen Oper verfolgten Irrweg gelten, und bald waren die sogenannten *spectacles coupés*, d. h. die Ausfüllung eines Theaterabends mit besonders beliebten Acten und Scenen aus verschiedenen Opern, an der Tagesordnung. Der Dichter, welcher sich den zweifelhaften Ruhm erwarb, diese Gattung fragmentarischer Schauspiele ausgebildet und auf der Pariser Opernbühne heimisch gemacht zu haben, war Antoine Danchet, von der *Hésione* an der Mitarbeiter Campra's, dem er im Ganzen elf Operntexte schrieb. Dass er für diese Leistung und für vier schwächliche, dem *Théâtre français* gelieferte Tragödien 1722 zum Mitglied der französischen Academie ernannt wurde[1]), beweist nur, wie wenig man selbst in maassgebenden Kreisen die wahre Bestimmung der Oper erkannt hatte und die

[1]) Wie Campra so hatte auch Danchet unter dem zu seiner Zeit herrschenden Vorurtheil gegen das Theater zu leiden und musste die Vortheile, welche ihm seine Thätigkeit an der Oper gewährte, mit dem Verluste seiner Stellung erkaufen. Nachdem er seine Studien vollendet, hatte er ein einträgliches Amt als Lehrer in einer reichen Familie gefunden; als aber die Verwandten seiner inzwischen verwaisten Zöglinge erfuhren, dass er der Dichter der *Hésione* sei,

Nothwendigkeit empfand, auf der von Lully und Quinault betretenen Bahn weiterzuschreiten, während doch auffallender Weise die Werke dieser beiden neben den Danchet-Campra'schen Mosaik-Arbeiten noch immer eine ungeschwächte Zugkraft bewährten.

Als vollständigsten Typus dieser letzteren haben wir das 1710 zum ersten Mal aufgeführte Opernballett *Les festes Vénitiennes* anzusehen, ein wahres lyrisches Kaleidoskop, um mit Th. de Lajarte (a. a. O. I. S. 112) zu reden, welches, bei jeder seiner zahlreichen Wiederaufnahmen innerhalb eines Zeitraumes von vierzig Jahren vom Dichter und vom Componisten mit neuen Zuthaten und von der Direction mit stets wechselnder Ausstattung versehen, für die schaulustige Menge eine unerschöpfliche Quelle der Unterhaltung wurde. Dass ein Meister wie Campra sein Talent mit Arbeiten dieser Gattung zersplitterte, welche genau genommen nur als ein Rückschritt zu dem vor-Lully'schen Ballett betrachtet werden kann, ist um so mehr zu bedauern, als er seine Fähigkeit für die wahre lyrische Tragödie mehrfach, namentlich mit seinem *Tancrède* (1702) unzweideutig dargethan hat. Diese Oper verdankte ihren grossen Erfolg schon bei ihrem Erscheinen theilweise dem Umstande, dass hier zum ersten Mal seit dem Bestehen der französischen Oper der weiblichen Altstimme eine Hauptrolle zugetheilt war, und dass diese (die Clorinde) sich in den Händen der, durch ihre amazonenhafte Erscheinung und ihre Erfahrenheit in allerlei ritterlichen Künsten dafür besonders geeigneten Sängerin Maupin befand. Aber auch abgesehen von diesen Nebenumständen verdient der *Tancrède* den Beifall, den man ihm zweiundsechzig Jahre lang spendete — er wurde 1764 zum letzten Mal aufgeführt — in vollem Maasse, wegen seines ausserordentlichen Reichthums an edlen und kraftvollen Gedanken, der Anmuth und Grösse seines Stils, nicht minder auch wegen der überraschenden Wahrheit, mit welcher die Charaktere der Handelnden, die Wuth des Argan, der heldenhafte Stolz der Clorinde, die Schwermuth der Herminie, die überschwengliche Leidenschaft des Tancred in Tönen geschildert sind.[1])

enthoben sie ihn seiner Stellung und verweigerten sogar die Auszahlung der ihm testamentarisch zugesicherten Rente, bis sie durch eine besondere Verfügung des Parlaments dazu gezwungen wurden.

[1]) Vgl. Arthur Pougin *„André Campra"* (Pariser Musikzeitung *Le Ménestrel*, Jahrgang 47, No. 15), wo u. A. eine ausführliche Analyse des Werkes gegeben wird. Auch von der Maupin und ihrer Kampflust wird dort Näheres mitgetheilt. Darf man den Zeitgenossen glauben, so konnte dies Mann-Weib an Muth und Gewandtheit mit den Herren der Schöpfung wetteifern. Wie Laborde *(Essai*

Um aber Campra's Verdienste in vollem Umfange zu würdigen, muss man ihn als Kammer- und Kirchencomponisten kennen lernen, aus seinen 1708 erschienenen Cantaten, *Cantates françoises* betitelt, wo er, seiner in der Vorrede ausgesprochenen Absicht gemäss, die italienische Lebhaftigkeit mit der französischen Zartheit in feinsinniger Weise verbunden hat, und, wie auch in den späteren, 1714 und 1728 veröffentlichten Sammlungen das Streben zeigt, nach dem Vorgange der italienischen Meister durch ausdrucksvollen Tonsatz und gelegentliche Verwendung des Orchesters seinen Arbeiten die Form und den Charakter einer dramatischen Scene zu geben. Ferner aus seinen Motetten für eine oder mehrere (bis fünf) Singstimmen mit Begleitung eines Continuo, dem sich bei einigen noch Streich- und Blasinstrumente zugesellen. Hier treten die Fortschritte, welche die Tonsetzkunst seit den Zeiten Cambert's in Frankreich gemacht, am deutlichsten zu Tage; die Behandlung der Singstimme zeugt von Geschick und gesundem Geschmack, die Bässe sind durchweg selbständig und interessant, und für jeden seiner Texte hat der Componist den dem Inhalt entsprechenden Ausdruck gefunden; namentlich gelangt die Gesangsmelodie zu einer Freiheit der Entwickelung, die ihr unter der Herrschaft des Lully'schen deklamatorischen Stils versagt geblieben war. Auch die Instrumentalmusik ist in diesen Motetten nicht unberücksichtigt gelassen, nachdem Campra, als der erste, die Erlaubniss erhalten hatte, dieselbe in der Kirchenmusik zu verwenden. Meistens ist es zwar nur ein zweistimmiger Violinsatz (*premier et second dessus de violon*), der, mit dem Continuo vereint, die Erholungspausen der Singstimme ausfüllt, hin und wieder auch dieselbe begleitet, zuweilen aber findet sich auch ein oder das andere Blasinstrument vorgeschrieben, und in der Motette über den 126. Psalm für grossen Chor nebst „Symphonie" (ein fünfstimmiger Instrumentalsatz) erscheint eine Gruppe von zwei

sur la musique III. S. 520) berichtet, lauerte sie ihrem Collegen an der Oper, Dumesnil, der sie beleidigt hatte, eines Abends nach Schluss der Oper in Männerkleidung und mit dem Degen bewaffnet auf dem Platze *des Victoires* auf und forderte ihn zum Zweikampf; als er sich weigerte, applicirte sie ihm eine Tracht Stockschläge und entfernte sich, nachdem sie ihm noch seine Uhr und seine Tabaksdose genommen. Dumesnil, der sie nicht erkannt hatte, erzählte am andern Tage während der Theaterprobe sein Abenteuer, jedoch mit der Variante, er sei von drei Strolchen angefallen und erst nach heftiger Gegenwehr von ihnen beraubt, worauf die Maupin ihr Incognito fallen liess und ihm mit den Worten „du lügst, du bist ein Feigling und ein Prahler, hier der Beweis, dass du mit mir allein zu thun gehabt hast" seine Uhr und Tabaksdose in's Gesicht warf.

Oboen und Fagott, nicht nur als Verstärkung des Streichorchesters, sondern auch zu kurzen Solosätzen benutzt. Besonderes Gewicht hat der Meister indessen nicht auf die Mitwirkung der Instrumente gelegt, denn auf dem Titel der besagten Motette finden wir den Zusatz „et sans symphonie si l'on veut", ebenso zeigt die Bemerkung „ou de flûtes d'Allemagne" bei den Violinstimmen, dass ihm an einer bestimmten Klangfarbe so wenig gelegen ist, wie den frühesten Instrumentalcomponisten. Im Ganzen jedoch ist der fördernde Einfluss der kurz zuvor in Italien zu so reicher Blüthe gelangten Kammermusik in diesen Arbeiten Campra's unverkennbar und es hätte, um ihn als gründlichen Kenner der dortigen Meister zu legitimiren, nicht der am Schlusse des dritten Buches befindlichen Motette „nach italienischer Art" bedurft — ein Stück, welches übrigens der Sammlung zur Zierde gereicht und, indem es durch seine Tempi „Adagio" „Affectuoso" etc. und durch den üppigen Coloraturenschmuck in allen Stimmen mit den übrigen, durch lebhaftere Bewegung und straffe, den Tanzcharakter streifende Rhythmik als specifisch französische gekennzeichneten scharf contrastirt, von der Vielseitigkeit des Künstlers einen neuen Beweis giebt.[1])

Nur wenige Componisten konnten zu Campra's Zeit neben diesem auf der Pariser Opernbühne vorübergehend das Publicum fesseln, unter ihnen sein Schüler Destouches, der, nachdem er bis zu seinem fünfundzwanzigsten Jahre als Musketier in der Armee gedient hatte, 1697 mit dem heroischen Pastorale *Issé* an der Akademie debütirte und damit den Geschmack des Königs so gut zu treffen wusste, dass dieser ihm ausser einem Geschenk von hundert Louisd'or noch das Compliment machte, er habe seit Lully's Tode keinen ähnlichen Genuss gehabt. Weitere Dienste leistete Destouches als Inspector der Oper und von 1728—1730 als Director derselben als Nachfolger Francine's. Auch Rebel[2]) und Francoeur, die beiden, durch ein un-

[1]) Von den fünf Büchern Campra'scher Motetten erschien das erste nicht 1706, wie Fétis (Biographie universelle etc. II. S. 171) behauptet; auch nicht 1699, wie Pougin meint, denn dieser Angabe widerspricht die Bemerkung *seconde édition* auf dem Titel der in meinem Besitz befindlichen, vom Jahre 1699 datirenden Ausgabe, man müsste denn annehmen, dass die zweite Auflage unmittelbar der ersten gefolgt sei. Auffallend wäre dann wiederum, dass der Autor in seiner Widmung an den Abt von Saint-Sever, de la Grange-Trianon, das frühere Erscheinen unerwähnt lässt.

[2]) François Rebel, nicht zu verwechseln mit seinem Vater, Jean Ferry Rebel, von 1707 an Orchesterdirigent der Oper, Componist einer ohne Erfolg aufgeführten Oper *Ulysse* und mehrerer Trios für zwei Violinen mit Continuo.

zertrennliches Freundschaftsband bis zu ihrem Tode vereinten Violinisten des Orchesters (daher auch noch später scherzhafter Weise *Les petits violons* genannt) und nachmalige Directoren der Akademie, begegnen uns um diese Zeit wiederholt als Operncomponisten. Schon ihre erste Arbeit, *Pyramus et Thisbé* mit Text von *La Serre* (1726), fand eine günstige Aufnahme, und die weiteren Früchte ihrer gemeinsamen Arbeit, neun Opern und Opern-Ballette, wurden meist mit Beifall aufgeführt, obwohl sich keine derselben über das Durchschnitts-Niveau erhob. Zwei andere Operncomponisten dieser Zeit, Monteclair und Mouret, würden kaum einen Platz in der Musikgeschichte beanspruchen dürfen, wenn sie sich nicht, der erstere durch Einführung des dreisaitigen Contrabasses, Violonar genannt, der von nun im Orchester der Oper die Stelle der siebensaitigen Bassviola einnahm, der andere durch fortschrittliche Neuerungen in der Ballettcomposition ein gewisses Verdienst erworben hätten. Die um diese Zeit von der Herzogin von Maine auf ihrem Schlosse in Sceaux bei Paris veranstalteten, unter dem Namen *Nuits de Sceaux* in der Geschichte des französischen Hofes denkwürdigen Feste, für welche Mouret als Intendant der herzoglichen Musik die Ballette componirte, wurden dadurch für die Ausbildung der Tanzkunst von Bedeutung, dass hier zum ersten Mal das moderne Ballett, dies nur pantomimisch dargestellte, von Musik begleitete Schauspiel, auf der Bühne erschien; damit begann auch die Epoche der Triumphe der Solotänzerinnen von Profession, einer Prevost, einer Camargo, welche sich nicht mehr, wie ihre Vorgängerinnen im älteren Ballett, auch singend und recitirend zu bethätigen brauchten und, indem sie sich ausschliesslich ihrer Specialität widmeten, dem Publicum Leistungen von ungesehener Vollkommenheit boten und dem entsprechend gefeiert wurden. Ebenfalls aus dieser Zeit datiren die Solotänze mit Begleitung einer Solovioline, für welche Gattung eine von Rebel dem älteren componirte Caprice, von der Prevost getanzt, lange Zeit ein beliebter Typus war.

Durch eine derartige Specialisirung der Künste war der Charakter der Oper als Gesammtkunstwerk ohne Zweifel gefährdet, und man kann nur eine Anhänglichkeit an die Tradition darin erblicken, dass der Operndichter, obwohl durch die Herrschsucht der Musik und der Tanzkunst in seiner Selbständigkeit mehr und mehr bedroht, doch äusserlich noch immer dem Componisten coordinirt erscheint; laut eines aus Versailles datirten königl. Decretes vom Jahre 1713 wurde dem Dichter ausdrück-

lich der gleiche Antheil an dem Ertrage der Opernaufführungen zugesprochen wie dem Componisten: hundert Livres für die ersten zehn Vorstellungen und fünfzig für die folgenden. — Eine andere Einrichtung, welche sich, wie jene, noch bis zur Gegenwart erhalten hat und ebenfalls aus der Zeit des *roi soleil* stammt, ist das „Recht der Armen" *(droit des pauvres)*; die hierauf bezügliche königl. Ordre von 1699 bestimmt, dass ein Sechstel der Einnahme der königl. Musikakademie dem Pariser allgemeinen Krankenhause zufallen solle, ein Tribut, der später in grösserer oder geringerer Höhe allen Schauspiel- und Concertunternehmungen auferlegt wurde, und den widersinniger Weise auch die vom Staate oder der Stadt subventionirten Unternehmungen entrichten mussten und noch entrichten. Ein Mittel, der grossen Oper die drückende Last zu erleichtern, fand man nicht lange danach in den Maskenbällen, zu deren Veranstaltung der Direction von Ludwig XIV. ein Privilegium ertheilt wurde (1713), wogegen diese die Schuld von 120,000 Livres auf sich nahm, die der Monarch für den Bau des neuen Opernhauses in der Strasse Saint-Nicaise contrahirt hatte. Die Einführung dieser Opernbälle, welche damals wie jetzt die erste dramatische Kunstanstalt Frankreichs zu einer Stätte wüster Orgien machten, ist von den Verehrern des Königs mit Unrecht dem Nachfolger desselben, dem berüchtigten Regenten Herzog Philipp von Orleans, zugeschrieben worden, doch wollen wir nicht in Abrede stellen, dass sie unter des letzteren Herrschaft in vollster Blüthe standen, wenn man den Höhepunkt der Zügellosigkeit als eine solche bezeichnen darf. Die rücksichtslose Genusssucht, welche die Epoche der Regentschaft charakterisirt, und die Sucht, sich mühelos zu bereichern, der u. a. die schwindelhaften Finanzunternehmungen des vom Regenten aufs Aeusserste begünstigten Schotten John Law reiche Nahrung boten, bis dieser abenteuerlichste aller Gründer Frankreich mit Schimpf und Schande verlassen musste, — diese Verhältnisse liessen auch die königl. Musikakademie nicht unberührt, wie die von Castil-Blaze in seiner *Academie impériale de musique* mit besonderem Behagen reproducirte Chronique scandaleuse des Institutes auf jedem ihrer Blätter erkennen lässt.[1])

[1]) Eine ergötzliche Anekdote erzählt der genannte Schriftsteller (a. a. O. S. 85) aus jener, mit dem Zusammenbruche des Law'schen Systems und der völligen Entwerthung der von demselben massenhaft in Umlauf gesetzten Bankpapiere beginnenden finanziellen Schreckenszeit. Im vierten Akt der Lully'schen Alceste verlangt Charon, der Fährmann der Unterwelt, von jedem der Schatten, die sich zu seinem Kahn drängen, einen Obolus. Einer derselben fleht ihn an

So verging für die französische Oper das erste Drittel des 18. Jahrhunderts ohne einen wesentlichen Fortschritt. Die Bereicherungen, die ihr durch Campra und seine Zeitgenossen nach einzelnen Seiten hin zu Theil geworden, hatte das Publicum mit Dank angenommen, doch waren sie unvermögend gewesen, den Glauben desselben an Lully's Unfehlbarkeit und Unübertrefflichkeit zu erschüttern. Gleichwohl sehnte sich ein grosser Theil der französischen Kunstfreunde, nachdem man ihm die Werke des Florentiners und deren Nachbildungen ein halbes Jahrhundert vorgeführt, nach Abwechslung, und die italienische Musik, welche eben damals in den benachbarten Hauptstädten, in London, Brüssel etc., zu grosser Beliebtheit gelangt war, hatte jetzt auch in Frankreich ungleich zahlreichere Verehrer als bei ihrem ersten Erscheinen in Paris im Jahre 1645. Schon 1702 hatte der Abbé Raguenet eine Schrift veröffentlicht unter dem Titel *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, in welcher er die Musik der Italiener auf Kosten der „psalmodirenden" französischen erhob, und die drei Jahre später erschienene Entgegnungsschrift *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* von Lecerf de la Vieville, Seigneur de Fresneuse, einem eifrigen Lullisten, erreichte nur unvollständig ihren Zweck, das durch Raguenet erschütterte Ansehen der nationalen Oper wieder zu befestigen. Weitere Repliken, erst des Raguenet, dann des Fresneuse, waren keineswegs geeignet, den Streit zu schlichten, und als 1729 die Operngesellschaft des Lucio Papirio, vom Prinzen Carignan nach Paris berufen, das komische Intermezzo *Bajocco e Serpilla* in der königl. Musikakademie zur Aufführung brachte, wurde sie von der Mehrzahl des Publicums mit Enthusiasmus aufgenommen, ungeachtet des Protestes der Gegner, welche das Erscheinen der Italiener auf der nationalen Opernbühne als eine Profanation derselben betrachteten. Es fehlte wenig, so wäre schon jetzt der Krieg zwischen den Buffonisten und Antibuffonisten ausgebrochen, der, wie sich später zeigen wird, für die dramatische Musik Frankreichs verhängnissvoll wurde; für diesmal aber wurde die der königl. Musikakademie drohende Concurrenz noch abgewendet

„De grâce par pitié, ne me rebute pas", indem sie ihm zeigt, dass sie kein Geld habe, worauf eine Stimme aus dem Parterre erschallt: „So wirf ihm doch deine Banknoten hin!" Dies Witzwort wurde bei der schon ohnehin erregten Stimmung des Publicums mit solchem Beifall aufgenommen, dass man, um fernere Störungen zu vermeiden, die Alceste für mehrere Monate vom Repertoire verschwinden liess.

durch das Auftreten Rameau's, des ersten französischen Componisten, welcher sich dem Lully ebenbürtig zeigte und durch den Glanz seines Talentes ihn, wenn nicht verdrängen, so doch merklich in Schatten stellen konnte.

* *
*

Jean Philippe Rameau, ein Sohn des sangesreichen Burgund, welches schon im Zeitalter der niederländischen Contrapunktisten die Zahl derselben durch mehr als einen tüchtigen Meister vermehrt hatte, ein Landsmann des letzten grossen Vertreters jener Epoche, des Goudimel, wurde am 25. September 1683 zu Dijon geboren. Sein Vater, Organist an der dortigen Catharinenkirche, hatte den Musikerberuf erst mit dem dreissigsten Jahre ergriffen; um so eifriger war er darauf bedacht, seine Kinder schon früh zur Beschäftigung mit der Tonkunst anzuregen[1]), und in Folge dessen entwickelte sich Rameau's Talent so schnell, dass er bereits im siebenten Jahre mit der Technik der Claviatur-Instrumente völlig vertraut war. Dennoch bestimmte ihn sein Vater nicht zum Musiker, sondern zur Magistratur, und demgemäss wurde er dem Jesuiten-Collegium übergeben, um dort für das wissenschaftliche Studium vorbereitet zu werden. Bald jedoch zeigte es sich, dass auf diesem Wege mit dem Knaben nichts zu erreichen war; seine Ungelehrigkeit und die Heftigkeit seines Charakters machten ihn unfähig, sich der Schulordnung zu unterwerfen, und da die Musik unablässig seine Gedanken beschäftigte, konnte er aus dem wissenschaftlichen Unterricht keinerlei Nutzen ziehen. Dagegen wurde er nicht müde, seine und seiner Mitschüler Bücher und Schreibhefte mit Compositionsversuchen zu bekritzeln, so dass man schliesslich die Hoffnung aufgeben musste, ihn zu bessern und ihn dem Vater zurücksandte, der nun seinem Wunsche, sich ausschliesslich der Musik zu widmen, kein Hinderniss mehr in den Weg legte. Obwohl er in der Schule nur bis zur vierten Classe gelangt war (nach norddeutscher Gymnasialordnung ungefähr der Secunda entsprechend), so las er doch hinfort kein Buch mehr mit Ausnahme musikalischer Abhandlungen. Zum Unglück fehlte es, um seinem Compositionsstudium eine feste Grundlage und sichere Richtung

[1]) Rameau's Geschwister, Claude und Cathérine widmeten sich ebenfalls der Musik und erwarben sich eine geachtete Stellung, jener als Organist an der Abtei Saint-Bénigne und an der Kathedrale zu Dijon, diese als Clavierlehrerin daselbst.

zu geben, in seiner Vaterstadt an geeigneten Lehrkräften, und die dadurch gelassene Lücke in seiner Ausbildung hat auf seine spätere Componistenlaufbahn nachtheilig gewirkt; besser war es mit dem Unterricht im Clavier-, Orgel- und Violinspiel bestellt, auf welchen Instrumenten er es denn auch in Kurzem zu einer bedeutenden Fertigkeit brachte.

Noch hatte Rameau sein achtzehntes Jahr nicht erreicht, als ein Liebesverhältniss zu einer jungen Wittwe ihn zeitweilig von seinem Studium ablenkte, in Folge dessen ihn sein Vater, um ihn vor einem unüberlegten Schritt zu bewahren und seinen Eifer für die Musik wieder anzufachen, nach Italien sandte.[1] So kam er im Jahr 1701 nach Mailand, schon damals ein Centrum des musikalischen Lebens der Halbinsel, wo ihm vollauf Gelegenheit gegeben war, sich mit den Werken der italienischen Meister, eines Alessandro Scarlatti, eines Lotti u. A., bekannt und vertraut zu machen; doch war er künstlerisch noch zu wenig gereift und überhaupt zu einseitig beanlagt, um sie nach Gebühr zu würdigen; nach wenigen Monaten verliess er Italien wieder, ohne durch seinen dortigen Aufenthalt gefördert zu sein, wie er denn auch in seinem späteren Leben niemals ein richtiges Verhältniss zur italienischen Musik gewonnen hat.[2] Zunächst schloss er sich nun als Violinist einer ambulanten Operngesellschaft an, welche im südlichen Frankreich, in Marseille, Lyon, Nimes, Albi, Vorstellungen gab. In diesen und anderen Städten liess er sich auch mit Erfolg als Organist hören, obwohl er in der Harmonielehre so wenig bewandert war, dass er, wie er später selbst berichtete, erst jetzt, und zwar in Montpellier, durch einen Musiker, Namens Lacroix, mit den Elementen derselben bekannt gemacht wurde.

Ueber Rameau's Laufbahn von nun an bis 1717, nach Fétis

---

[1]) Wie A. Pougin in seiner Biographie Rameau's (Paris 1876) erzählt, wurde jenes Verhältniss für ihn der Anlass, sich ernstlich mit dem Studium seiner Muttersprache zu beschäftigen, nachdem seine von orthographischen Fehlern wimmelnden Briefe an die Geliebte von dieser scharf kritisirt worden waren.

[2]) Erst im Alter kam ihm dieser Mangel in seiner Geschmacksbildung klar zum Bewusstsein. „Wenn ich dreissig Jahre jünger wäre," sagte er, bereits an der Schwelle des Greisenalters angelangt, zum Musikschriftsteller Abbé Arnaud „so würde ich nach Italien gehen und mir Pergolese zum Muster nehmen. Ich würde mich als Componist den Gesetzen der natürlichen Declamation unterwerfen, welche den Musiker allein leiten sollen; mit sechzig Jahren indessen fühlt man, dass man bleiben muss, was man ist. Die Erfahrung lehrt zwar, was man thun sollte, die Phantasie jedoch verweigert den Gehorsam." (Vergl. Grétry *Mémoires ou essais sur la musique, I.* S. 426.)

(a. a. O. VII, S. 168) und den meisten diesem folgenden Biographen das Jahr seiner ersten Ankunft in Paris, würden wir völlig im Dunkeln sein, wenn nicht A. Pougin ein Exemplar des ersten Buches der Clavierstücke des Meisters aufgefunden hätte, aus dessen Titel hervorgeht, dass er bereits 1706 in der französischen Hauptstadt geweilt und gewirkt hat[1]). Von einem Erfolge dieses Werkes und der Dauer von Rameau's damaligem Pariser Aufenthalt verlautet indessen nichts, und bezüglich des Weiteren sind wir wieder auf Fétis angewiesen, laut dessen Angabe der Künstler nach einer Reihe von Wanderjahren nach Dijon zurückgekehrt ist. Dem dortigen provinzialen Stillleben vermochte er jedoch keinen Geschmack abzugewinnen; einzig mit dem Gedanken beschäftigt, noch einmal unter günstigeren Umständen sein Heil in Paris zu versuchen, schlug er die ihm angebotene Organistenstelle an der Sainte-Chapelle aus und trat 1717 abermals die Reise nach der Hauptstadt an, diesmal als gereifter Künstler, ohne jedoch etwas anderes veröffentlicht zu haben, als die oben erwähnten Compositionen für das Clavecin. Bald nach seiner Ankunft fand er einen Beschützer in Louis Marchand, dem damals berühmtesten Organisten Frankreichs, bei dessen Vorträgen die Kirche stets von Musikfreunden überfüllt war; dieser beschäftigte ihn als seinen Vertreter an der Orgel, gab ihm auch einige Zeit Unterricht, doch fand er an seinen Compositionen wenig Gefallen, da Rameau schon längst angefangen hatte, als schaffender Künstler seine eigenen Wege zu gehen. In Folge dessen scheint das Verhältniss der beiden Meister gelitten zu haben, denn als Rameau, um in Paris festen Fuss zu fassen, sich um die Organistenstelle an der Paulskirche bewarb, gab Marchand, dem die Entscheidung übertragen war, seine Stimme nicht ihm, sondern seinem weniger bedeutenden Mitbewerber Daquin.

Damit waren die Pariser Pläne unseres Künstlers abermals vereitelt, denn der Mangel an Subsistenzmitteln nöthigte ihn, Paris zu verlassen und den Organistenposten an der Kirche St. Etienne in Lille anzunehmen. Diesen aber konnte er schon nach kurzer Zeit mit einem besser dotirten in Clermont in der

---

[1]) Der vollständige Titel dieses in klein 4° (Querformat) erschienenen Werkes lautet: *Premier Livre de pièces de clavecin, composées par Monsieur Rameau, organiste des R.R. P.P. Jésuistes de la Ruë St.-Jacques et des R.R. P.P. de la Mercy. Gravées par Roussel, 1706. A Paris, chez l'auteur, Vieille ruë du Temple, vis-à-vis les consignations, chez un perruquier; Roussel, graveur, au bout de la Parcheminerie du côté de la rue de la Harpe; Foucaut, ruë St.-Honoré, à la Règle d'or. Prix, une pièce de trente sols neuve.*

Auvergne vertauschen, den bis dahin sein Bruder eingenommen hatte, und hier, in der Einsamkeit eines vom Verkehr mit der grossen Welt abgeschlossenen Gebirgsländchens, fand er die ihm nöthige Ruhe, um seine Künstlernatur zu völliger Reife gelangen zu lassen. Schon seit Jahren durch die Schriften eines Zarlino, Mersenne[1]), Descartes zur theoretischen Speculation angeregt, legte er jetzt den Grund zu seinem, später noch zu erwähnenden Harmoniesystem, dessen epochemachende Bedeutung in wenigen Jahren vom ganzen musikalischen Europa anerkannt werden sollte. Auch seinem Compositionstalente war die Ruhe des kleinstädtischen Lebens günstig; während der vier Jahre seines Aufenthaltes in Clermont entstand eine grosse Zahl von Motetten, Cantaten und Clavierstücken, bemerkenswerth durch den Reichthum origineller Gedanken und die Beherrschung des Tonmaterials. Nach Ablauf dieser Zeit aber fühlte sich Rameau wiederum gedrungen, mit seinen musikalischen Leistungen vor das grosse Publicum zu treten, und da ihm Paris allein ein solches gewähren konnte, so suchte er die Verbindlichkeiten, die ihn noch für mehrere Jahre an Clermont fesselten, zu lösen. Von einer Entlassung aus seinem Dienst wollte freilich die ihm vorgesetzte Behörde nichts wissen, bis er schliesslich zu einer List seine Zuflucht nahm: er liess seiner Phantasie während des Gottesdienstes auf der Orgel dermaassen die Zügel schiessen und beunruhigte die Ohren der Andächtigen durch gewagte und fremdartige Tonverbindungen so sehr, dass die Geistlichkeit seiner Kirche selbst wünschen musste sich seiner zu entledigen und ihm nun die Freiheit schenkte.

So gelangte der Meister im Jahre 1721 zum dritten Mal nach Paris[2]), mit allen Waffen gerüstet, um den Wettkampf mit den dort vereinten Grössen der Musik und der Musikwissenschaft zu bestehen. Schon im folgenden Jahre veröffentlichte er seine „Abhandlung über die Harmonie" (*Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels.* Paris bei Christophe Ballard), welche zwar beim grossen Publicum nur geringes Verständniss fand, jedoch in Folge des Eifers, mit welchem die dort ausgesprochenen Grundsätze von der Kritik bekämpft wurden, die allgemeine Auf-

[1]) Pater Maria Mersenne, ein Minorit des Klosters der Place royale in Paris, Professor der Theologie und der hebräischen Sprache, hat sich durch eine Reihe musikalischer Schriften, namentlich durch sein 1636—1637 bei Ballard in Paris erschienenes Hauptwerk *Harmonie universelle* um die Verbreitung musikalischer Kenntnisse in Frankreich grosse Verdienste erworben.

[2]) Nach A. Pougin (a. a. O. S. 32) möglicherweise schon im Jahre 1720.

merksamkeit ihrem Autor zuwendete. Eine bald darauf erschienene Sammlung von Clavierstücken, *Pièces de clavessin avec une méthode pour la méchanique des doigts* (ohne Datum, mit einem Privilegium vom Jahr 1724[1]), empfahl ihn den weitesten Kreisen der Musikfreunde und verschaffte ihm zahlreiche Schüler, die bald zu seinen Verehrern wurden. Gleichzeitig erhielt er die Organistenstelle an der Kirche St. Croix de la Bretonnerie, was ihn indessen nicht hinderte, seinem Drang zur dramatischen Composition zu folgen und eine Reihe von Tanz- und Gesangstücken für die *Comédie française* und das Theater der Foire St. Germain — dem Ausgangspunkt der späteren *Opéra comique* — zu schreiben. Der gute Erfolg dieser ersten theatralischen Versuche lenkte seine Blicke selbstverständlich auch auf die grosse Oper, doch hatte er die grössten Schwierigkeiten, unter den zu seiner Zeit angesehenen Operndichtern einen Mitarbeiter zu finden, da keiner von ihnen dem berühmten Organisten und Theoretiker die Fähigkeit zutraute, auch auf diesem Gebiete Ungewöhnliches zu leisten. Glücklicherweise hatte Rameau mittlerweile einen Beschützer in dem reichen Generalpächter La Popelinière gefunden, dessen Gattin er im Clavierspiel unterrichtete. Dieser, ein Kunst-Mäcen in der vollen Bedeutung des Wortes, der „Perikles der Haute-Finance", wie ihn der Dichter Marmontel genannt hat, unterhielt ein Orchester, und veranstaltete mit Hilfe desselben sowie der besten Gesangskräfte der königlichen Musik-Akademie bald in seinem Palais in Paris, bald in seinem Landhause in der Vorstadt Passy Concerte und Theatervorstellungen, an denen die vornehme Gesellschaft und die Geistes-Notabilitäten der Hauptstadt lebhaften Antheil nahmen, unter letzteren auch Voltaire, den La Popelinière zu überreden wusste, seinem Schützling einen Operntext „Samson" zur Composition zu überlassen. Die in kurzer Zeit von Rameau dazu geschriebene Musik wurde in einem jener Concerte probirt und gefiel allgemein, doch verweigerte der Director der grossen Oper, Thuret, die Annahme des Werkes, seines biblischen Stoffes wegen.[2])

[1]) Die im *Nécrologue des hommes célèbres de France* erschienene Biographie Rameau's (nach einigen von Palissot, nach andern von Maret) nennt drei Sammlungen von Clavierstücken aus den Jahren 1706, 1721 und 1726. Möglicherweise ist die obenerwähnte mit der von 1721 identisch. Dass Fétis alle drei Ausgaben ignorirt und das Erscheinen der ersten Rameau'schen Clavierstücke in's Jahr 1731 versetzt, ist schwer zu erklären.

[2]) Voltaire, der seine Dichtung in die 1752 erschienene Gesammtausgabe seiner Werke aufgenommen hat, bestätigt dies durch folgendes, dem Samson vorausgeschicktes Avertissement: *M. Rameau, le plus grand musicien de France,*

Auf Rameau, den nunmehr beinahe Fünfzigjährigen, wirkte das Scheitern seines Planes in dem Augenblick, wo er das langersehnte Ziel erreicht zu haben geglaubt, tief entmuthigend; La Popelinière dagegen hielt sich noch keineswegs für geschlagen, sondern er machte einen zweiten Versuch, dem von ihm verehrten Meister einen Text zu verschaffen, diesmal beim Abbé Pellegrin, dessen Oper *Jephté* mit Musik von Montéclair kurz zuvor in der Musik-Akademie mit Beifall zur Aufführung gekommen war. Dieser joviale Diener der Kirche, der sich durch seine *Imitation de Jésus-Christ mise en cantiques sur des airs d'opéras et de vaudevilles choisis et notés* eine eigenartige Berühmtheit erworben hat, und von dem die Spötter sagten:

Le matin catholique et le soir idolâtre,
Il dîne de l'autel et soupe du théâtre —

zeigte sich bereit, dem Wunsche des Generalpächters zu willfahren, verlangte jedoch eine Garantie von fünfhundert Livres für den Fall, dass seine Arbeit mit Rameau's Musik keinen Erfolg haben sollte. Erst nachdem ihm der Componist dieselbe schriftlich gegeben, überlieferte er ihm den Text zur lyrischen Tragödie *Hippolyte et Aricie*, deren Stoff er der Phädra des Racine entnommen hatte. Als aber bald darauf der erste Akt an einem der Musikabende bei La Popelinière probirt wurde und die Composition allgemeinen Beifall fand, erklärte er, eine solche Musik mache jede Vorsichtsmaassregel überflüssig, und zerriss die ihm von Rameau ausgestellte Schuldverschreibung. Dennoch fand das Werk beim Publicum der grossen Oper, wo es am 1. October 1733 zum ersten Mal in Scene ging, nicht die von den Freunden des Componisten erwartete günstige Aufnahme. Wohl war man sich darüber einig, dass man es hier mit einem Künstler von ausserordentlichen Fähigkeiten und genialer Begabung zu thun habe; doch wich die Musik, wenn auch die Gesammt-Physiognomie der Lully'schen Oper festgehalten war, in Einzelheiten, durch Fremdartigkeit der Harmonie, eigenartige Behandlungsweise der Singstimmen sowie namentlich des Orchesters so sehr von dem bis dahin als muster-

---

mit cet opéra en musique vers l'an 1732. On était près de le jouer, lorsque la même cabale, qui depuis fit suspendre les représentations de „Mahomet" et du „Fanatisme" empêcha qu'on ne représentât l'opéra de Samson. Et tandis qu'on permettait que ce sujet parût sur le théâtre de la Comédie-Italienne et que Samson y fît des miracles conjointement avec Arlequin, on ne permit pas, que ce même sujet fût ennobli sur le théâtre de l'Académie de musique.

gültig Angenommenen ab, dass die Mehrzahl der Zuschauer sich aus dem Geleise des Gewohnten unsanft herausgerissen fühlte und ihr Missfallen laut zu erkennen gab. Namentlich beschuldigte man den Componisten, seine Partitur geflissentlich mit Schwierigkeiten überladen zu haben und von der Natur abgewichen zu sein, wie dies auch in einem der vielen bei dieser Gelegenheit gegen den Künstler gerichteten Epigramme zu lesen ist:

Si le difficile est le beau
C'est un grand homme que Rameau;
Mais si le beau par aventure
N'était que la simple nature,
Quel petit homme que Rameau!

beiläufig gesagt, eins jener zu allen Zeiten wiederholten Kunsturtheile, deren Gedankenlosigkeit auf der Hand liegt; denn was man in der Musik „Natürlichkeit" nennt, ist lediglich die Gewöhnung des Ohres, und der den bahnbrechenden Componisten noch stets gemachte Vorwurf des absichtlichen Anhäufens von Schwierigkeiten hat seine Ursache allein in der Trägheit der Zuhörer, welche die Mühe scheuen, die ihnen vom Künstler erschlossenen neuen Kunstgebiete in Besitz zu nehmen.

Rameau nahm sich diese Kritiken anfangs mehr zu Herzen als sie es verdienten. „Ich habe mich geirrt," äusserte er gegen einen Freund, „ich glaubte, mein Geschmack würde auch der des Publicums sein, und ich sehe ein, dass dies nicht der Fall ist; allein ich habe keinen andern, und deshalb werde ich auch keine Opern mehr schreiben." Bald aber gab ihm die warme Zustimmung der meisten seiner Kunstgenossen neuen Muth, vor allem die des greisen, geistig aber noch jugendlich-warmen Meisters Campra, der auf die Frage des Prinzen Conti nach dem Werth der Musik des *Hippolyte* antwortete: „Es ist in diesem Werk ein Reichthum an Erfindung, der genügen würde, zehn Opern nach unserer Art daraus zu machen, und dieser Mann wird uns alle verdunkeln." Die Richtigkeit dieses Ausspruches sollten übrigens schon die nächsten Aufführungen von *Hippolyte et Aricie* bestätigen; denn nachdem das Publicum seine Scheu vor der ihm anfänglich fremdartigen Ausdrucksweise des Componisten überwunden hatte, spendete es ihm rückhaltlosen Beifall und stand nicht länger an, ihm als legitimen Geisteserben Lully's zu huldigen. Noch höher stieg er in der Achtung seiner Mitbürger mit dem Erscheinen seiner nächsten dramatischen Werke, des Opern-Balletts *Les Indes galantes* (1735) und der lyrischen Tragödie *Castor et Pollux* (1737), obwohl auch diese und alle

späteren Arbeiten des Meisters, zusammen zweiundzwanzig an der Zahl[1]), bei den ersten Vorstellungen eine starke Opposition zu überwinden hatten. „Alle Opern Rameau's" sagt der Baron Grimm in seiner *Correspondance littéraire* „erregten anfangs Missfallen, und wenn sie bei näherer Bekanntschaft den Beifall des Publicums fanden, so galten seine Anhänger doch nichtsdestoweniger für Ketzer und beinahe für schlechte Bürger. Als später die italienische Musik in Frankreich Fuss fasste, gingen die erbittertsten Gegner Rameau's von ihrer Abneigung zur blinden Bewunderung über und setzten, nachdem Lully's Ruhm nicht länger aufrecht zu erhalten war, unter Rameau's Fahne den Kampf gegen die italienische Partei fort."

Dies Verhältniss des französischen Publicums zur Rameau'schen Oper entspricht übrigens völlig dem nationalen Charakter, mit seiner wunderlichen Mischung von rastloser Beweglichkeit, von stetem Bedürfniss nach Abwechslung einerseits und zähem Festhalten an dem Ueberkommenen andererseits. In der Besorgniss, die kostbare Hinterlassenschaft des Lully zu verlieren, übersah man ganz und gar, dass Rameau's Neuerungen sich nur auf Nebensächliches richteten und den von Lully für die französische Oper geschaffenen Typus unangetastet liessen. Otto Jahn, der in seinem „Mozart" (II., S. 196) die beiden Meister einander gegenüberstellt, hebt zunächst den Einfluss hervor, welche Rameau's langjährige Thätigkeit als Organist und Theoretiker auf

---

[1]) In den Archiven der Pariser grossen Oper befinden sich nach Th. de Lajarte *(La bibliothèque musicale du théâtre de l'opéra.* Band I. S. 171. ff.) noch folgende, dort zur Aufführung gekommene Werke Rameau's: 1) *Hippolyte et Aricie,* lyrische Tragödie (1733). 2) *Les Indes galantes,* heroisches Ballett (1735). 3) *Les sauvages,* eine Umarbeitung des vorigen (1736). 4) *Castor et Pollux,* lyr. Tragödie (1737). 5) *Les festes d'Hébé,* Opernballett (1739). 6) *Dardanus,* lyr. Tragödie (1739). 7) *Les festes de Polymnie,* heroisches Ballett (1745). 8) *Le temple de la gloire „Fête"* (1745). 9) *Zaïs,* heroisches Ballett (1748). 10) *Pygmalion,* Ballett (1748). 11) *Les festes de l'Hymen et de l'Amour,* heroisches Ballett (1748). 12) *Platée,* komisches Ballett (1749). 13) *Naïs,* Oper (1749). 14) *Zoroastre,* lyr. Tragödie (1749), in welcher die zum *Samson* geschriebene Musik theilweise zur Verwendung gekommen ist. 15) *La guirlande,* Opernballett (1751). 16) *Acanthe et Céphise,* heroisches Pastorale (1751). 17) *Les surprises de l'Amour,* Ballett (1757). 18) *Les paladins,* Opernballett (1760). Die Dichtungen dieser Werke sind, ausgenommen etwa *Castor et Pollux* (von Gentil Bernard), die unter No. 8 genannte *Fête* (von Voltaire), die Ballette *La guirlande* und *Acanthe et Céphise* (von Marmontel) mit denen des Quinault verglichen, von äusserst geringem Werth. Der unter Rameau's Mitarbeitern verhältnissmässig häufig erscheinende Name Cahusac hatte in der Dichterwelt jener Zeit keineswegs einen guten Klang.

sein Schaffen ausüben musste. „Von dieser Seite her“ fährt er fort „zeigen sich auch in seinen Opern entschiedene Fortschritte. Die harmonische Behandlung ist reicher und mannichfaltiger, sie ist nicht allein oft neu und überraschend, sondern sogar gesucht und überladen. Die Begleitung ist nicht mehr die harmonische Ausfüllung des bezifferten Basses, sondern sie bewegt sich vielfach frei und selbständig; auch ist das Orchester zu eigenthümlichen Effecten benutzt, sowohl durch Abwechslung und Zusammenstellung der Instrumente nach ihren verschiedenen Klangfarben, als durch selbständige Motive, welche besonders auch zu mancherlei Detailmalerei verwendet werden. In dieser Kunst, das Orchester zu behandeln, ist nicht allein gegen Lully ein Fortschritt, sondern auch der italienischen Oper gegenüber eine Ueberlegenheit zu erkennen. In ähnlicher Weise sind ebenfalls den Chören die Fesseln einer blos generalbassmässigen Behandlung abgenommen, die Stimmen bewegen sich freier und ausdrucksvoller. Auf die Ausführung der lyrischen Partien ist die vorgeschrittene Kunst des Sologesanges sichtlich von Einfluss gewesen, die Bewegung derselben ist freier, auch an Ansätzen zur Coloratur fehlt es nicht. Jedoch hat eine maassgebende Einwirkung der italienischen Musik hier nicht stattgehabt; wir finden nicht allein die bestimmten Formen der italienischen Opern nirgends angewendet, sondern überhaupt weder in den Chören noch Sologesängen eine fest ausgeprägte Form selbständig ausgeführter Musikstücke. Und wenn hier im Wesen die Weise der Lully'schen Oper gewahrt ist, so gilt dasselbe noch mehr von der Behandlung des Dialogs. Es ist derselbe streng gemessene recitativartige Gesang mit beständig wechselndem Takt, mit einer Begleitung gehäufter Accorde, deren fast auf jeden Ton der Singstimme ein neuer fällt; wenngleich, wie sich von selbst versteht, die verschiedene Individualität des Componisten auch hier einen gewissen freien Spielraum behält, so war doch der Grundcharakter des dramatischen Ausdrucks durch die Musik in den wesentlichsten Erscheinungen nicht verändert. Rameau's Oper war eine Ausbildung der Lully'schen, keine Umgestaltung ihres Princips. Ob das, was derselben eigenthümlich war, für einen wahren Fortschritt der Kunst zu halten sei oder für eine unzweckmässige Neuerung, darüber wurde in jener Zeit mit grosser Leidenschaftlichkeit gestritten; die Punkte, für welche man sich damals am lebhaftesten interessirte, berühren uns jetzt am wenigsten. Die Thatsache ist nicht zu bezweifeln, dass Rameau mit entschiedenem Talent auf den von Lully gelegten

Grundlagen einer französisch-nationalen Oper fortbaute; man wird sogar bei einem genaueren Eingehen auf das Detail finden, dass selbst die heutige dramatische Musik der Franzosen trotz aller Umwandlungen und verschiedenartigen Einflüsse, welche sie erfahren hat, sowie in ihrer grossen Oper das Gerüste und der Zuschnitt jener ersten Oper noch deutlich zu erkennen ist, auch in manchen Wendungen und Eigenthümlichkeiten der Melodiebildung wie der rhythmischen und harmonischen Behandlung die Verwandtschaft mit jenen alten Meistern nicht verleugnet: ein Beweis, dass in dieser Tradition ein nationales Element sich geltend machte."

So hoch Rameau's Verdienste um die Oper und — wie sich am Schluss dieses Abschnitts bei Betrachtung der älteren französischen Clavierschule zeigen wird — um das Clavierspiel seiner Zeit zu schätzen sind, so stehen sie doch noch weit hinter denjenigen zurück, die er sich um die Ausbildung der Harmonielehre erworben hat. Während sich seine Vorgänger damit begnügt hatten, Regeln für die Verbindung der Accorde aufzustellen, ohne nach dem Ursprung derselben zu forschen, gelang es ihm, in seinem *Traité de l'Harmonie* diesen Ursprung nachzuweisen. Sein System gründet sich auf die Existenz der bei jedem tönenden Körper mitklingenden Obertöne (S. Einleitung S. 74, Anmerkung), namentlich der Duodecime und Septdecime des Grundtones, durch deren Versetzung um eine, beziehungsweise zwei Octaven, nach der Tiefe zu er den Durdreiklang erhält, von ihm *Accord parfait* genannt. Dieselben Obertöne führen zur Bildung des Molldreiklanges *(accord parfait mineur):* man findet ihn, indem man drei Töne sucht, welche einen gemeinsamen Oberton haben, z. B. *A, C, E,* denen das *E* als Duodecime, als Septdecime und als Octave gemeinsam ist. Diesen zwei Accorden fügt Rameau weitere Terzen hinzu und erhält so den Septimen- und den Nonenaccord; diejenigen Accorde aber, in denen die Quarte oder die Sexte die charakterisirenden Intervalle sind, gewinnt er durch die Umkehrung des Dreiklangs oder des Septimenaccords. Bei diesem Verfahren, Accorde zu bilden, waren die Beziehungen derselben zu einander unberücksichtigt geblieben; sie standen, wie Fétis (a. a. O. VII. S. 172) sich ausdrückt, als isolirte Thatsachen da, und statt der bis dahin gültig gewesenen Regeln für ihre Verbindung mussten nun neue aufgestellt werden. Dies ist der Zweck der im zweiten Buch des genannten Werkes enthaltenen Lehre vom Fundamentalbass, einem nicht wirklich vorhandenen, sondern zur Harmonie

hinzugedachten Bass *(basse sousentendue)*, der nach Rameau's Meinung dem Tonsetzer beim Fortschreiten von einem Accord zum andern als sicherer Wegweiser dienen wird. So erklärt er z. B. den Uebergang von *C* nach *D* durch ein hinzugedachtes *G;* im Septimenaccord auf der zweiten Stufe der Durtonleiter, *D-F-A-C*, ist nicht *D* sondern *F* der Grundton, da er durch die Mehrheit seiner Töne dem *F*-Dur Dreiklang angehört, und demgemäss ist seine fundamentale Lage die seiner ersten Umkehrung, des Quint-Sext-Accordes *F-A-C-D*. Der wissenschaftliche Werth dieser Lehre muss deshalb in Frage gestellt werden, weil sie ein mit den Regeln der modernen Harmonie bereits vertrautes Ohr voraussetzt. „Wenn man in der Geschichte der Musik überblickt" sagt Helmholtz[1]) „wie lange Zeit die europäischen Musiker gebraucht haben, um eine Melodie harmonisch begleiten zu lernen, und wie ungeschickt die ersten Versuche darin ausfielen, so kann es nicht zweifelhaft sein, dass ein Gefühl für harmonische Begleitung bei den älteren Componisten der homophonen Musik keineswegs existirt habe, so wie sich denn auch jetzt noch viele der begabteren Orientalen gegen unsere harmonische Musik sträuben. Auch das ist zu beachten, dass viele Volksmelodien, theils aus älterer Zeit, theils fremdländischen Ursprungs, kaum eine harmonische Begleitung zulassen, die ihren Charakter nicht zerstört. Ein neuerer Componist wird sich allerdings meist sogleich den Fundamentalbass zu einer Melodie denken, die er erfindet. Aber Musiker, welche noch nie harmonische Musik gehört haben, und keine solche zu setzen verstehen, wie sollen die es können? Es ist hier offenbar dem allerdings unbewusst viele Beziehungen herausfühlenden Künstlergeiste zu viel zugemuthet, wenn man behauptet, er solle Beziehungen der Töne beachten, die er nie oder wenigstens nur selten mit leiblichem Ohre vernommen hatte, und die erst eine fernere Nachwelt herauszufinden und zu benutzen bestimmt war."

Ausser dem *Traité de l'harmonie*, dessen wichtigster Theil, die Lehre vom terzenweisen Aufbau der Accorde und den Umkehrungen derselben, bis zur Gegenwart die Grundlage der Harmonielehre geblieben ist, veröffentlichte Rameau noch eine Reihe theoretischer Arbeiten (im Ganzen zweiundzwanzig), unter ihnen die *Génération harmonique* (1737), in welcher er die gleichschwebende Temperatur (von welcher ebenfalls schon in der

[1]) Vgl. Helmholtz „Die Lehre von den Tonempfindungen," dritte Ausgabe. S. 402.

Einleitung, S. 74 Anmerkung, die Rede war), d. h. die Eintheilung der Octave in zwölf Halbtöne von gleicher Grösse empfiehlt und ihre Einführung theoretisch rechtfertigt.[1])

Weit mehr als seinen Compositionen verdankt der Künstler diesen Schriften den europäischen Ruf, den er noch bei seinen Lebzeiten genoss, besonders nachdem seine Lehre durch die verhältnissmässig populäre Darstellung des Mathematikers d'Alembert (in dessen *Elémens de Musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, Lyon 1762) auch ausserhalb des Kreises der Fachmänner Verständniss gefunden hatte, und die auch vom Auslande her gegen sie gerichteten Angriffe allmählich verstummt waren. Diesen Angriffen zu begegnen, war Rameau selbst während eines Menschenalters unermüdlich thätig gewesen, und der fast permanente literarische Kriegszustand, in welchem er sich demzufolge befand, mag dazu beigetragen haben, die ihm angeborene Schroffheit des Charakters noch zu verstärken. Im Grunde edel denkend und empfindend, mithin in diesem Punkte von Lully gänzlich verschieden, hatte er doch, wie dieser, eine Menge persönlicher Feinde, unter ihnen die Philosophen Diderot und Jean Jaques Rousseau. Der erstere, welcher als Herausgeber der „Encyclopädie" mit ihm in Conflict gerathen war, schildert ihn in seinem Dialog „Rameau's Neffe" (übersetzt von Goethe) von einer wenig liebenswürdigen Seite. „Thut er jemandem Gutes," so lautet dort das Urtheil über den Meister (allerdings im Munde eines vollendeten Taugenichts)

[1]) Noch 1726 hatte Rameau in seinem *Nouveau système de Musique*, Cap. XXIV. eine andere Art der Stimmung vertheidigt, bei welcher die Terzen der gebräuchlicheren Tonarten auf Kosten der Quinten und auf Kosten der ungebräuchlicheren Tonarten rein erhalten wurden. Eine lange Reihe anderer Stimmungssysteme findet man bei Marpurg („Versuch über die musikalische Temperatur") aufgezählt. Da man sich nun einmal, sagt Helmholtz, beim Gebrauche solcher Instrumente, die nur zwölf Töne in der Octave haben, dazu genöthigt sah, eine Reihe falscher Intervalle zu ertragen, und sich an diese gewöhnen musste, so war es freilich besser, wenn man sich entschloss, die wenigen reinen Terzen, die man noch in der Scala hatte, ganz aufzugeben, und alle Intervalle gleicher Art gleich unrein zu machen. Natürlich stört es vielmehr, wenn man neben reinen Intervallen sehr verstimmte zu hören bekommt, als wenn alle mittelmässig verstimmt sind, und der Contrast der reinen Intervalle ganz fortfällt. Ueber den Vorzug der gleichschwebenden Temperatur vor den andern sogenannten ungleichschwebenden Temperaturen kann also kein Zweifel sein, sobald man sich praktisch auf zwölf Tonstufen innerhalb der Octave beschränken muss, und so ist diese Stimmungsweise schliesslich auch die allein herrschende geworden. Nur die Streichinstrumente mit ihren vier reinen Quinten *C-G-D-A-E* weichen noch davon ab. (Vgl. Helmholtz, a. a. O. S. 502.)

„so weiss er gewiss nichts davon. Er ist ein Philosoph in seiner Art, er denkt nur an sich, und die übrige Welt ist ihm wie ein Blasebalgsnagel. Seine Tochter und Frau können sterben, wann sie wollen, nur dass ja die Glocken im Kirchsprengel, mit denen man ihnen zu Grabe läutet, hübsch die Duodecime und Septdecime nachklingen, so ist alles recht —" und an einer andern Stelle ist die Rede vom „lieben Onkel Rameau, den man während zehn Jahren den grossen Rameau wird genannt haben, und von dem man bald nicht mehr sprechen wird."

Auch Rousseau, dessen später noch zu erwähnende Oper *Le devin du village* er geringschätzig besprochen hatte, trat mit grosser Erbitterung gegen ihn auf; der Baron Grimm schildert ihn als hart, abstossend und für zartere Empfindungen unzugänglich. Andere, die durch sein brüskes Wesen verletzt waren, oder denen er bei seiner ausserordentlichen Zerstreutheit nicht die erwarteten Höflichkeiten erzeigt, oder die er mit ihren Ansprüchen an seine Kasse abgewiesen hatte[1]), vermehrten den Chor derer, die den Ruhm des Künstlers durch Verdunkelung seines Charakters zu verkleinern beflissen waren. Die ungeheure Mehrzahl seiner Landsleute liess sich jedoch durch seine menschlichen Schwächen nicht in ihrer Verehrung für ihn irre machen. Auch von Seiten des Hofes wurden ihm glänzende Auszeichnungen zu Theil, sowie eine namhafte Verbesserung seiner materiellen Verhältnisse durch Gewährung einer lebenslänglichen Pension von 2000 Livres gelegentlich der Vermählung des Dauphin

[1]) Sparsam war Rameau in der That. Wie Grimm erzählt, unterliess er sogar, den ihm vom König mit dem Michaelsorden verliehenen Adelstitel zu registriren, nur um der damit verbundenen Ausgabe zu entgehen. Den Vorwurf des Geizes verdient er jedoch keineswegs; nicht allein setzte er seiner Schwester, nachdem dieselbe kränklich geworden, ein ansehnliches Jahrgehalt aus, welches ihr bis zu ihrem Tode pünktlich gezahlt wurde, auch seine ärmeren Kunstgenossen, u. a. den Componisten Dauvergne und den Organisten Balbâtre, unterstützte er vielfach durch freigiebige Geldspenden. — Was seine äussere Erscheinung betrifft, so war sie allerdings nichts weniger als einnehmend; er war sehr gross gewachsen und unglaublich mager, eckig in seinen Gesichtszügen wie in seinen Bewegungen; übrigens von einer unverwüstlichen Gesundheit, die ihm, unterstützt durch strengregelmässige Lebensweise, bis zu seinen letzten Lebenstagen thätig zu sein gestattete. Während der Stunden der Erholung beobachtete er, selbst in der eignen Familie ein fast absolutes Schweigen, und auch auf seinen Spaziergängen vermied er sorgfältig jede Gesellschaft. Man glaubte ihn dann ganz und gar von seinen musikalischen Gedanken beherrscht; dies war indessen nicht der Fall: sein Geist befand sich vielmehr, wie er einmal seinem Freunde Chabanon mitgetheilt hat, in einem Zustande des Halbschlafes, der ihm zur Kräftigung für neue Anstrengungen nöthig war.

mit der Infantin von Spanien, für welche er ein Festspiel von Voltaire *La princesse de Navarre* (aufgeführt zu Versailles 1745) in Musik gesetzt hatte. Zwei Jahre später wurde ihm von Rebel und Francoeur, damals Directoren der kgl. Musik-Akademie, ein ebenfalls lebenslänglicher Gehalt von 1500 Livres gewährt, ohne dass er selbst einen desfallsigen Wunsch ausgesprochen hatte. Ganz unzweideutig aber bewies die französische Nation bei seinem am 12. September 1764 zu Paris erfolgten Tode, dass sie ihn zu den besten ihrer Söhne zählte; in der Hauptstadt wie auch in der Provinz, in Marseille, in Rouen ehrte man sein Andenken durch grossartige Trauerfeierlichkeiten; in Paris veranstaltete das Directorium der grossen Oper noch eine besondere Todtenfeier in der Kirche des Oratoriums, an welcher fast sämmtliche Musiker der Stadt theilnahmen, und noch lange Jahre nachher wurde in derselben Kirche der Gedenktag seines Todes feierlich begangen.

Für das französische Musikdrama ist Rameau in doppelter Weise ein Erretter und Erhalter geworden, einmal, indem er nach den auf Lully's Zeit folgenden Jahren der Stagnation die Theilnahme des Publicums dieser Kunstgattung aufs Neue zuwendete und den auf Irrwege gerathenen Geschmack wieder in richtige Bahnen lenkte; sodann, indem er die grosse Oper glücklich durch die gefährliche Krisis hindurchführte, welche die abermalige Ankunft der Italiener im Jahre 1752 für sie im Gefolge hatte. Näheres über diese, für die Musikgeschichte Frankreichs merkwürdige Episode wird im VI. Capitel seinen Platz finden; für jetzt haben wir noch die Vertreter jener Clavierschule kennen zu lernen, die nicht wenig zum künstlerischen Glanz des Zeitalters Ludwig's XIV. beigetragen, und auch im Auslande die Entwickelung der Tonkunst wesentlich gefördert hat.

* *
*

Dieselbe Stellung wie zur Oper nimmt Rameau auch zum Clavierspiel seiner Zeit ein, insofern seine Arbeiten hier wie dort nicht so sehr eine neue Epoche eröffnen, als vielmehr den Höhepunkt und Abschluss der bisherigen Bestrebungen bilden.[1]) Bereits

[1]) Rameau's Verdienste sind deshalb nicht etwa geringer zu achten, weil er bei dem, gegen Ende seiner Laufbahn beginnenden musikalischen Umschwung unbetheiligt geblieben ist. Wollte man seine musikgeschichtliche Bedeutung deswegen anzweifeln, so könnte man dies mit gleichem Rechte bei Palestrina thun, dessen künstlerische Aufgabe (wie Einleitung S. 63 bemerkt wurde) ja ebenfalls

ein Jahrhundert vor ihm hatte man in Frankreich begonnen, den Saiten-Claviaturinstrumenten besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden, nachdem der Minoritenpater Girolamo Diruta in seinem 1593 zu Venedig erschienenen Lehrbuche *Il Transilvano*[1]), *dialogo sopra il vero modo di sonar organi e stromenti da penna* zuerst auf den Unterschied in der Behandlungsweise jener Instrumente und der Orgel aufmerksam gemacht und Rathschläge gegeben hatte, wie die besonderen Eigenschaften der ersteren, namentlich der durch Federkiele zum Tönen gebrachten, des Clavicymbel, Clavecin, Cembalo, Harpsichord (Vgl. Einleitung S. 95) künstlerisch zu verwerthen seien. Noch Frescobaldi's Werke lassen an ihrem streng contrapunktischen, polyphonen Gefüge erkennen, dass der Componist sie in erster Reihe für die Orgel bestimmt hat, und die Vorzüge und Mängel des Claviers, die grössere Brillanz und die geringere Gesangsfähigkeit bei der Erfindung nicht berücksichtigt sind. Inzwischen jedoch war die Kunst des Clavierbaues bedeutend fortgeschritten und namentlich hatte die Antwerpener Instrumentenmacher-Familie Ruckers, deren Stammvater, Hans Ruckers der ältere, schon 1579 im Mitgliederverzeichniss der dortigen Gilde erscheint, durch sorgfältige Wahl des Holzes, und genaue Berechnung seiner Schwingungsverhältnisse den Kielflügel derart vervollkommnet, dass die Organisten nicht länger anstehen durften, seiner besonderen Leistungsfähigkeit Rechnung zu tragen. Dies geschah nun hauptsächlich von Seiten der Franzosen, denen es bald gelang, einen der Natur des Instrumentes entsprechenden Stil auszubilden und so zeitweilig an die Spitze der clavierspielenden Nationen zu treten.

Der Ahnherr der älteren französischen Clavierschule ist Jaques Champion, nach einer in der Landschaft Brie unweit Paris gelegenen Besitzung seiner Gattin De Chambonnières genannt, geboren zu Paris als Sohn und Enkel zweier hervorragender Organisten im Dienste Heinrich's IV. und Ludwig's XIII. um 1600, gest. daselbst 1670. Die von ihm in Paris veröffentlichten zwei Bücher *Pièces de clavecin*, das erste von 1670, das andere ohne Datum, zeigen schon das charakteristische Merkmal

---

darin bestand, das Werk seiner Vorgänger (der niederländischen Contrapunktisten) zu vollenden, gleichsam zu krönen, während er auf die, noch zu seinen Lebzeiten mächtig aufstrebende dramatische Musik keinen unmittelbaren Einfluss ausgeübt hat.

[1]) Dieser Titel ist im Hinblick auf den Prinzen Sigismund Bathory von Siebenbürgen (Transsylvanien) gewählt, dem der Autor das Werk gewidmet hat und der auch in dem dialogisch verfassten Text als die zweite Person eingeführt wird.

der von dieser Schule verfolgten Richtung: Das Streben, durch Ausschmückung der Melodie mit Verzierungen aller Art den Mangel des Instrumentes, seine geringe Gesangsfähigkeit, zu verdecken. Jedoch war Chambonnières Künstler genug, über dem Beiwerk das Wesentliche nicht zu vergessen und jene Ausschmückungen stets nur im Dienste des musikalischen Gedankens zu verwenden. An Anerkennung seiner Verdienste mangelte es ihm weder bei seinen Zeitgenossen noch bei der Nachwelt; Ludwig XIV. ernannte ihn zum ersten Clavecinisten seiner Kammermusik, und noch zweiundsechzig Jahre nach seinem Tode wurde er von Titon du Tillet in dessen *Parnasse français* (1732) als das Muster eines Organisten und namentlich eines Clavierspielers gepriesen. Seine Kunst überlieferte er zahlreichen Schülern, unter denen d'Anglebert, Le Bègue und Louis Couperin die bedeutendsten waren.

Mit dem Letzteren tritt eine Familie auf den musikalischen Schauplatz, die gleich der Familie Bach in Deutschland eine Reihe von Generationen hindurch für die Tonkunst gewirkt hat (der letzte Couperin, ein unbedeutender Organist, starb 1815) und deren Mitglied François Couperin, ein Neffe des Obengenannten, den Entwickelungs-Höhepunkt bezeichnet, welcher für die von ihr gepflegte Specialität überhaupt erreichbar war. Chambonnières war es, der das Talent dieser Familie entdeckte und die musikalische Welt darauf aufmerksam machte. Eines Tages brachten ihm die drei Brüder, Louis, Charles und François, welche das in der Nähe des Schlosses Chambonnières gelegene Städtchen Chaume bewohnten, ein Morgenständchen; als nun, auf die Frage des Meisters nach dem Componisten der von ihnen vorgetragenen Musik, der älteste der Brüder sich als solchen nannte, forderte ihn Chambonnières auf, nach Paris zu kommen, woselbst er ihn dann später bei Hofe einführte und ihm die Organistenstelle an der Kirche St. Gervais verschaffte. In der Folge zeichnete sich Louis Couperin auch als Clavecinist so sehr aus, dass ihn der König für seine Kammermusik zu gewinnen suchte; doch lehnte er die ihm zugedachte Ehre ab, aus Rücksicht auf seinen Wohlthäter, der ungeachtet seines hohen Alters dies Amt noch versah. Als schaffender Künstler zeigt er sich in drei handschriftlich hinterlassenen Büchern von Clavecin-Stücken von einer achtbaren Seite, obschon noch keineswegs vom Orgelstil völlig emancipirt.

Anders sein Neffe, der vorhingenannte François Couperin (geb. zu Paris 1668, gest. daselbst 1733), der in seinen Compo-

sitionen für das Clavecin den Organisten gänzlich abgestreift hat. Schon in frühester Kindheit verwaist, fand er in dem Organisten der Kirche St. Jaques de la Boucherie, Tolin, einen Pflegevater und tüchtigen Lehrer, unter dessen Leitung er so gute Fortschritte machte, dass er 1696 in das bereits von zwei Mitgliedern seiner Familie bekleidete Amt des Organisten von St. Gervais einrücken konnte. Fünf Jahre darauf wurde er zum Kammer-Clavecinisten und Organisten der Capelle Ludwig's XIV. ernannt, und später stieg er so hoch in der Gunst seiner Landsleute, dass man ihm schliesslich das Prädicat „*le grand*" beilegte, welches ausser ihm nur zwei Personen seines Zeitalters zu Theil geworden ist: dem König und dem Dichter Pierre Corneille. Seinen Ruhm als Componist begründete er durch ein 1713 zu Paris erschienenes erstes Buch von Stücken für das Clavecin, dem er in späteren Jahren noch vier andere Sammlungen sowie eine Anzahl Trios für zwei Violinen, Streichbass und Continuo folgen liess. In allen diesen Arbeiten Couperin's ist das Streben nach ausdrucksvoller, melodiöser Tongestaltung unverkennbar, obwohl auch er sich durch die klangliche Dürftigkeit seines Instrumentes veranlasst sieht, die Verzierungen nicht zu sparen, und es gereicht ihm zur besonderen Ehre, dass er inmitten des Ungeschmackes seiner Zeit, der Zeit der Blüthe des Rococo, die Gesetze der Schönheit und des künstlerischen Ebenmaasses erkannt und befolgt hat. Einzelne seiner Clavierstücke sind so gesangreich, dass man ihnen Worte unterlegte, wie beispielsweise dem anmuthigen Charakterbilde *Soeur Monique*.[1]) Hier und in vielen anderen Arbeiten des Künstlers sehen wir das Clavier zum ersten Mal mit gutem Erfolge zur Schilderung bestimmter, durch den Titel bezeichneter Situationen und Charaktere benutzt. In seinen *Bergeries* und *Musettes* ist das ländliche Leben nach der damaligen zierlich-graziösen Auffassung mit gleicher Deutlichkeit in Tönen dargestellt wie auf den Bildern Watteau's; seine *Bacchanales* schildern in geistreicher Weise die Wirkung des Weines auf das menschliche Herz, welche sich je

[1]) In richtiger Erkenntniss der Unzulänglichkeit des Clavecin und der überlegenen Ausdrucksfähigkeit der Streich- und Blasinstrumente, hat Couperin diese gelegentlich selbst zur Wiedergabe seiner Claviercompositionen benutzt. In der Vorrede zu seinen, unter dem Titel *Concerts royaux* erschienenen Clavecinstücken sagt er: „dass dieselben nicht nur für das Clavecin, sondern auch für Violine, Flöte, Oboe, Viola und Fagott passen; ich hatte sie für die kleinen Kammerconcerte gemacht, zu denen mich Ludwig XIV. fast jeden Sonntag im Jahre kommen liess. Die Ausführenden waren Duval (Violine), Philidor (Flöte), Alarius (Viola), Dubois (Oboe); ich spielte dabei das Clavier."

nach den verschiedenen Individualitäten bald in heiterer Laune, bald in sinnender Melancholie, bald in ausgelassener, freilich durch den höfisch-vornehmen Ton des *grand siècle* temperirter Lustigkeit äussert; sein *Carillon de Cythère* endlich ist ein kleines Meisterstück von Tonmalerei, und erfüllt, obwohl sich der Componist aller abseits der Kunst liegenden Mittel enthält, diesen Zweck weit besser, als frühere Versuche gleicher Art.[1])

Bei alledem verleugnen seine Werke niemals den Tanzcharakter. „Wie der Tanz den Ausgangspunkt des französischen Clavierstils bildet" sagt Hans Bischoff in seiner lesenswerthen Arbeit „die ältere französische Clavierschule" (Programm der neuen Akademie der Tonkunst in Berlin. 1875) „so machen auch bei Couperin die Tänze den Hauptkern aus. Erst in zweiter Reihe entwickeln sich, trotz des beibehaltenen Rhythmus auf idealem Grund kleine Charakterstückchen, die durch melodische Bedeutung und geschmeidige Harmonisirung eine ungleich höhere Stufe erreichen, als die Tänze selbst. Die bei seinen Vorgängern und später auch in Deutschland beliebte Form der Suite — eine Benennung, die auffälliger Weise bei den französischen Componisten nur äusserst selten vorkommt — d. h. die lose Aneinanderreihung von Tänzen meist in folgender Ordnung: Praeludium, Allemande, eine oder mehrere Couranten (diese oft mit Doubles oder Variationen), Gavotte, Menuett, Sarabande, Gigue, manchmal auch Chaconne, ist von ihm gänzlich aufgegeben, wogegen er die bereits auf den organischen Bau des Sonatensatzes hinweisende Rondoform[2]) mit Vorliebe pflegt." Freilich hat sein Rondo, wie Bischoff (a. a. O. S. 10) ganz richtig bemerkt, noch nichts Organisches; die Themen sind vielmehr so locker gefügt, dass jeder einzelne Abschnitt ebensogut fehlen könnte. Doch ist der Gegensatz bei Couperin ein bewusster, und wenn die Couplets seiner Vorgänger im wesentlichen dieselbe Physiognomie tragen wie das Thema, so sehen wir nunmehr selbst da, wo die Couplets in der Tonart und im Rhyth-

[1]) Vgl. Amédée Méreaux *Les Clavecinistes de 1637—1790.* Paris bei Heugel, drei Bände, deren ersterer eine Geschichte des Clavecin nebst Biographien und Portraits der hervorragenden Vertreter desselben enthält, während die zwei folgenden eine reichhaltige Sammlung älterer Claviercompositionen bilden.

[2]) Das Rondo (Rondeau), wörtlich Rundgesang, ist eine aus der Poesie auf die Instrumentalmusik übertragene Kunstform. Die dreimalige Wiederholung des im Anfang ausgesprochenen Hauptgedankens ist sowohl für die dichterische wie für die musikalische Form das charakteristische Merkmal; ebenso der naive und heitere Charakter, zu dessen vollem Ausdruck sich dem Musiker namentlich in den Zwischensätzen (Couplets) Gelegenheit bietet.

mus treu bleiben, die Melodie sich in irgend einer Weise fortentwickeln. Couperin's Rondothemen sind meist ganz knapp, selten modulirt, die Couplets sind es dafür desto mehr. Es scheint ihn das Bewusstsein geleitet zu haben, dass ein harmonischer Gegensatz um so nothwendiger sei, je weniger sich ein solcher im Motiv des Couplets zeige.

In seiner Schreibweise hält sich Couperin meist an den zweistimmigen Contrapunkt, während er den Gebrauch voller Accorde fast ganz von der Hand weist. Ueber seine Technik erfährt man Näheres aus dem 1717 von ihm veröffentlichten, für die Geschichte des Clavierspiels hochbedeutenden Unterrichtswerke *L'art de toucher le clavecin.* Nach verschiedenen Regeln über die Haltung des Körpers und der Hände[1]) verweilt er mit besonderer Ausführlichkeit bei den Verzierungen. Seine Fingersetzung weist gegen die ältere manchen Fortschritt auf, doch hat er das Vorurtheil seiner Vorgänger gegen den freien Gebrauch des Daumens noch keineswegs überwunden, so dass er beispielsweise den Fingersatz der C-Dur-Tonleiter in der rechten Hand noch mit 1 2 3 4 3 4 3 4 bezeichnet. Eine entschiedene Liebhaberei hat er für den Fingerwechsel auf einer Taste bei gehaltenem Ton, doch braucht er ihn nicht immer zur Verstärkung des Ausdrucks, sondern häufig nur als Mittel, um den Daumen entbehrlich zu machen. Auch das Durcheinandergehen der Stimmen beider Hände in den sogenannten *Pièces croisées*, Stücken für Instrumente mit zwei dynamisch verschieden wirkenden Claviaturen, gehört zu den Eigenthümlichkeiten der Couperin'schen Technik. Den wichtigsten Theil seiner Schule aber bildet die Lehre vom Vortrag, den er in der Vorrede der „Tabulatur" (womit hier ohne Zweifel die blosse correcte Wiedergabe der Noten gemeint ist) als ein höheres gegenüberstellt: diese sei die Grammatik, jener die Declamation. Im Gegensatz zur Orgel, deren Ton zwar mächtig ergreifend aber von subjectiven Erregungen unberührt dem Instrument entströmt, bietet sich ihm das Clavier bei aller seiner Unvollkommenheit, zum Ausdruck

[1]) Als Curiosum sei hier erwähnt, dass Couperin die Hände der Frauen für geeigneter zum Clavierspielen erklärt als die der Männer; dies ohne Zweifel nach den Erfahrungen, die er in seiner eignen Familie gemacht hatte, denn sowohl seine Cousine Louise C. wie seine Tochter Marguerite Antoinette waren ausgezeichnete Virtuosinnen und beide auch am Hofe als solche beliebt; die letztere war sogar als Clavecinistin der kgl. Kammermusik und Lehrerin der Prinzessinnen „*Mesdames de France*" angestellt, Aemter, die vor ihr noch keine Dame bekleidet hatte.

individueller Empfindungen. Um dem Spieler die Phrasirung, d. h. die sinngemässe Sonderung der musikalischen Satzglieder zu erleichtern, führt er ein eigenes Zeichen ein; die von ihm empfohlenen Vortragsmanieren *Aspiration* und *Suspension*, d. h. die vor und nach einer gehaltenen Note gleichsam zum Zwecke des Athemholens zu machenden Pausen, sind nichts anderes als die Anfänge des modernen *Tempo rubato;* auch die nähere Bezeichnung des Charakters und der Stimmung findet sich gelegentlich schon bei ihm: „Unsere Stücke für Violine, Clavecin etc. scheinen eine gewisse Empfindung ausdrücken zu wollen" sagt er naiverweise „und da wir keine Zeichen haben, um unsere desfallsigen Ideen dem Spieler mitzutheilen, so haben wir versucht, diesem Mangel abzuhelfen, indem wir am Anfang unserer Stücke durch Prädicate wie *‚tendrement' ‚vivement' etc.* annähernd ihren Charakter bestimmen." Eine Bezeichnung der verschiedenen Stärkegrade des Tones fehlt jedoch bei Couperin ganz und gar, ein Beweis, dass die Art der Tonerzeugung beim Clavecin dynamische Nüancen überhaupt nicht zuliess.

Den auf ihn folgenden Clavecinisten, den früher genannten Louis Marchand und Claude Daquin, selbst einem Rameau blieb wenig oder nichts für die Weiterentwickelung des Clavierspiels zu thun übrig; vom letzteren Meister könnte man höchstens aussagen, dass er, indem er seine Fähigkeit als dramatischer Componist auch in seinen Claviercompositionen nicht verleugnet, hinsichts des Ausdruckes und der Charakteristik über Couperin hinausgegangen ist. Auch bewirkte er durch die freiere Verwendung des Daumens einen Fortschritt in der Technik. Sein Stil ist weniger sentimental, aber nicht weniger geistvoll als der des Couperin, und noch deutlicher als bei diesem kündigt sich in einzelnen seiner Stücke die Sonatenform an, so in seinem *„Les Cyclopes"* welches zwar Rondeau heisst, aber im Charakter eines ersten Sonatensatzes gehalten ist. Seine Clavierstücke sind zum Theil Arrangements von *Airs de danse* (mit und ohne Gesang) aus seinen Opern, und wie es scheint, haben wir in ihm den Erfinder der nachmals so beliebt gewordenen Gattung der Transscriptionen zu erblicken. Im Uebrigen gehört er als Clavecinist durchaus der alten Schule an; auch in dem Gebrauche massenhafter Verzierungen, in seiner Liebhaberei für das Ueberschlagen der Hände, welches, wie er selbst sagt, häufig nur dazu dient, das Auge zu ergötzen, giebt er sich als ein Kind seiner Zeit zu erkennen; doch fand die im Schnörkelhaften und Ueberladenen sich gefallende Mode jener Tage, welcher übrigens nicht

nur auf dem Clavier, sondern auch im Gesang und auf den Streichinstrumenten gehuldigt wurde, in seinem echt künstlerischen Naturell ein heilsames Gegengewicht. Bei seinen Nachfolgern liess die Unfähigkeit, über Couperin's Errungenschaften hinaus zu gelangen, sowie überhaupt der Mangel eines frisch pulsirenden Lebens, alles in eine trostlose Stagnation übergehen. Was man bei Couperin mit in den Kauf nehmen musste, macht sich immer breiter: eine sterile Weitschweifigkeit und das unvermeidliche Coquettiren mit Ueberschriften, die sich meist auf persönliche Beziehungen, vielleicht auch Launen stützen mögen, die aber den Inhalt um so weniger illustriren, als die ärmlich charakterlose Erfindung Staffage einer Virtuosität bleibt, welche selbst wieder zu ärmlich ist, um dem Stück auch nur eine bestimmte Physiognomie zu geben.[1])

Eine weit geringere Bedeutung als das Clavier haben die übrigen Instrumente für das französische Musikleben im 17. und 18. Jahrhundert, obwohl auch sie, namentlich die Streichinstrumente, seit Lully's Zeit von dem allgemeinen künstlerischen Fortschritt nicht ausgeschlossen waren. Wie weit Frankreich noch im Anfang des 18. Jahrhunderts auf diesem Gebiete hinter Italien zurückstand, sieht man aus einer Bemerkung des Abbé Raguenet, in dessen S. 223 erwähnter Schrift: „Ganz Paris muss beitragen, um nur ein einziges schönes Orchester zu wege zu bringen, so wie das Opernorchester ist. In Rom, wo doch nicht der zehnte Theil von Leuten, die zu Paris sind, sich befindet, wird man leicht sieben bis acht Orchester bestellen können, so mit Clavieren, Violinen, Theorben etc. alle zusammen wohl besetzt sind."[2]) Je geringer aber die Fähigkeit, desto grösser war das Selbstgefühl der blasenden und streichenden Jünger Apollo's, welche sich, nachdem sie am Ausgange des Mittelalters in der S. 40 beschriebenen Weise zu einer Zunft zusammengetreten waren und diese von den unsaubern Elementen der Jongleurs und Possenreisser gereinigt hatten, auch in ihrer socialen Stellung immer mehr befestigten. Bereits 1407, wo Carl IV. der Zunft ein neues Statut gab und ihre Mitglieder als *Joueurs d'instrumens tant hauts que bas* gleichsam die staatliche Anerkennung erhielten, begann sie, unter Leitung ihres Vorstehers, des *Roy des Ménestriers* (ein Titel, den, um dies beiläufig zu erwähnen,

[1]) Vgl. Bischoff a. a. O. S. 14.

[2]) Vgl. Mattheson *Critica Musica* I. S. 91—231, woselbst sich eine Uebersetzung von Raguenet's *Parallèle* sowie der Entgegnungsschrift des Vieville de Fresneuse findet.

nicht nur der Repräsentant der Musikerzunft, sondern auch der aller übrigen Zünfte führte) einen Einfluss auf die gesammten Musikerverhältnisse der Hauptstadt auszuüben, und je mehr sie an materieller Macht zunahm, desto deutlicher trat ihre Absicht hervor, auch die ausserhalb stehenden musikalischen Kräfte von Paris, ja von ganz Frankreich, unter ihre Botmässigkeit zu bringen.

Von den Reibereien und Kämpfen, welche durch diese Anmaassung hervorgerufen wurden und schliesslich den Untergang der Zunft herbeiführten, entwirft Paul Lacome in seiner Schrift *La grande querelle des organistes et des ménétriers*[1]) ein ergötzliches Bild. Der erste ernstliche Widerstand gegen die im Laufe des 17. Jahrhunderts unter der Herrschaft der Geigerkönigs-Familie Du Manoir unerträglich gewordene zünftige Tyrannei ging von den Tanzmeistern aus, welche von jeher als Instrumentalmusiker galten, da sie die beim Unterricht nöthige Musik selbst auf einer kleinen, in der Rocktasche tragbaren Geige, der Pochette, auszuführen pflegten: Im Jahre 1661 traten ihrer dreizehn aus der Zunft aus, um die S. 185 erwähnte, von Ludwig XIV. privilegirte Tanzakademie zu gründen. Ihrem Beispiel folgten 1673 die Organisten und Componisten unter Führung der angesehensten Vertreter ihres Standes, der Hoforganisten François Couperin, Jean Buterne, Gabriel Nivers und Nicolas Le Bègue, sowie einer Anzahl hervorragender Pariser Componisten, die sich sämmtlich durch ein zu Gunsten des Geigerkönigs Guillaume II. Du Manoir erlassenes königliches Decret in ihrer künstlerischen Ehre und Freiheit bedroht fühlten. In ihrer Vertheidigungsschrift behaupteten sie, nur Derjenige sei als Musiker anzusehen, welcher ein zur Darstellung einer Harmonie geeignetes Instrument spiele (!) — Die Profession eines *joueur d'instruments tant hauts que bas* sei ein niedriges und verächtliches Handwerk; folglich seien diese beiden Berufe unvereinbar und die „Musiker" können niemals von der Geigerzunft abhängen. Auf Du Manoir's Einwand aber, auch Lully habe als Mitglied der *Grande bande de violons* der Zunft angehört, erwiderten sie, derselbe habe später jede Gemeinschaft mit ihr gemieden und die zu ihr gehörigen Musiker als nichtsnutzige Ignoranten betrachtet. Erst 1695 wurde dieser Streit durch einen Spruch des Parlamentes entschieden; die Zunft wurde mit ihren Ansprüchen abgewiesen und zur Zahlung der Kosten verurtheilt, welches Verdict sich Guillaume II. so sehr zu Herzen nahm,

[1]) S. die Pariser Musikzeitung *Le Ménestrel*, Jahrgang 42. No. 8. ff.

dass er die Krone niederlegte und sich in ein obscures Privatleben zurückzog.

In den nächsten vierzig Jahren fand sich Niemand, dem nach der Geigerkönigswürde gelüstet hätte, bis es im Jahre 1741 einem gewissen Jean Pierre Guignon einfiel, sich die Krone auf's Haupt zu setzen und ihr die verlorene Macht wieder zu erringen. Dieser, ein unternehmender und intriganter Mensch, dabei höchst achtbarer Violinvirtuose, stützte sich auf ein von Ludwig XIV. in einer Zeit der höchsten Geldknappheit während des spanischen Erbfolgekrieges (1707) gegen Zahlung von 18,000 Livres der Zunft ertheiltes Privilegium, welches allen nicht zu ihr gehörigen Musikern verbot „auf dem Clavecin, den Streichinstrumenten, der Theorbe, Laute, Guitarre, grossen und kleinen Flöten Unterricht zu ertheilen." Natürlich protestirten die Organisten wiederum auf's entschiedenste gegen eine solche Bevormundung, und diesmal verstärkte sich die Opposition noch durch die Vertreter der genannten Instrumente, welche inzwischen eine über den Kreis der Zunft weit hinausreichende Verbreitung gefunden hatten. War doch schon 1725 mit der Gründung des *Concert spirituel* eine Institution in's Leben getreten, die, wenn auch vorwiegend dem geistlichen Gesange gewidmet, doch daneben, namentlich seit 1734, wo sie mit der königlichen Musik-Akademie vereinigt und unter Rebel's Leitung gestellt wurde, auch der Instrumental-Virtuosität einen weiten Spielraum für ihre Entwickelung bot. Unter so veränderten Verhältnissen hatte Guignon nur geringe Aussicht, seine Pläne zu verwirklichen; selbst der Versuch, durch weitgehende Zugeständnisse die Gegner für sich zu gewinnen, misslang, da sowohl die Organisten wie die Mitglieder des Opernorchesters sich weigerten, auch nur ein Tüttelchen von ihrer Freiheit zu opfern. Mit etwas besserem Erfolg operirte er in den Provinzialstädten, wo sich die Musiker, mit den Pariser Vorgängen unbekannt, den Anordnungen des Geigerkönigs und seiner Statthalter anfänglich fügen zu müssen glaubten. Als die letzteren aber unvorsichtig genug waren, sich auch an die Geistlichkeit heranzuwagen und von den beim Gottesdienst die Orgel spielenden Abbés verlangten, der Zunft beizutreten, erhob sich ein so allgemeiner Sturm, dass Guignon es für gerathen hielt, sein Amt niederzulegen (1773), in Folge dessen dann auch ein königlicher Befehl erlassen wurde, welcher die Würde des *Roy des ménétriers* für immer aufhob.

Die Zunft selbst, ihrer Spitze beraubt, fristete ihre Existenz nur noch wenige Jahre; sie theilte 1780 das Schicksal der

übrigen Zünfte, deren Aufhebung das Ministerium Turgot decretirte, um mit ihrer reichen Hinterlassenschaft den zerrütteten Finanzen des Staates zu Hülfe zu kommen. Man weiss, wie wenig diese Maassregel im Stande gewesen ist, den Ruin des Landes aufzuhalten, und wie bald es dem wirklichen Königthum beschieden war, das Schicksal der Geigerkönige zu theilen. Dass die Zünfte, indem sie ihren Mitgliedern einen nicht zu unterschätzenden sittlichen und materiellen Halt gewährten, wie im Mittelalter so auch bei den nun bevorstehenden Umwälzungen einen sichernden Damm gegen die socialen Ausschreitungen gebildet haben würden, kann man nicht in Abrede stellen. Was aber die Geigerzunft betrifft, so ist ihre Aufhebung noch in anderem Sinne zu bedauern, da sie, bei zeitgemässer Umbildung und namentlich nach Beseitigung der trennenden Schranken zwischen ihr und den übrigen Musikern, auch der Tonkunst noch wichtige Dienste zu leisten berufen gewesen wäre.

III.

Italien unter der Herrschaft des dramatischen Gesanges.

Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts konnte Venedig, wie schon an früherer Stelle (Einleitung Seite 97) gesagt wurde, als der Centralpunkt und die hohe Schule der italienischen Oper gelten; am Wendepunkte dieses und des 18. Jahrhunderts jedoch musste es diesen Ehrenplatz an eine Stadt abtreten, die, wenn auch später als ihre Schwestern Rom, Florenz und Venedig zu musikalischer Bedeutung gelangt, sie doch binnen Kurzem sämmtlich überflügeln sollte, nämlich Neapel. Wohl hatte die, in heiterer Lebenslust und üppiger Pracht zwischen dem tiefblauen Golf und dem abwechselnd Segen und Verderben spendenden Vesuv hingestreckte Stadt schon glänzende musikalische Zeiten gesehen, seit aus der altgriechischen Colonie Neapolis die volkreiche Residenz erst normannischer, dann französischer, spanischer und deutscher Fürstenhäusen hervorgewachsen war; so unter der von 1458 bis 1494 dauernden Herrschaft Ferdinand's I. von Arragonien, an dessen Hofe der berühmteste Tonlehrer der Niederländer, Tinctoris (Vergl. S. 48), sowie auch zeitweilig der Theoretiker Franchinus Gafor (S. 45), der Autor des werthvollen Werkes *Practica musica, sive musicae actiones in IV libris*, einen Wirkungskreis

fanden; so im folgenden Jahrhundert zur Zeit des S. 73 genannten, um die Madrigal-Composition hochverdienten Carlo Gesualdo, Fürsten von Venosa. Auch Orlandus Lassus und der Theoretiker Cerone haben an der Entwickelung des neapolitanischen Musiklebens mitgearbeitet, jener freilich nur vorübergehend während zweier Jahre seines Jünglingsalters, dieser dagegen von 1608 bis zu seinem Tode als königlicher Capellmeister.[1]) Zur vollen musikalischen Reife konnte Neapel jedoch erst dann gelangen, als der schon am Schlusse des ersten Capitels erwähnte Meister Alessandro Scarlatti an die Spitze des Musikwesens trat und ihm den Stempel seiner genialen Persönlichkeit aufdrückte.

A. Scarlatti wurde zu Trapani in Sicilien geboren. Als sein Geburtsjahr wurde bisher 1649 allgemein angenommen, in Folge einer irrthümlichen Wiedergabe der Inschrift seines Grabmals in der Cäciliencapelle der Kirche Montesanto, wo die betreffende Stelle lautet „Tandem annos natum LXXVI extinxit". Nach Florimo aber, dem verdienstvollen Verfasser des 1869 in Neapel erschienenen Werkes *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, heisst jene Stelle (a. a. O. I. S. 210) „Tandem annos natus LXVI extinxit" und da derselbe Gelegenheit hatte, sich durch den Augenschein zu überzeugen, so dürfen wir, in Anbetracht des unzweifelhaft festgestellten Todesjahres 1725, das Jahr 1659 mit Sicherheit als das Geburtsjahr des Meisters annehmen. Ueber seine ersten Studien ist man im Unklaren; auch Florimo kann nur die Angabe Früherer, u. a. des Fétis wiederholen, nach welchen er seine Lehrjahre in Parma zugebracht hätte. Dagegen ist gewiss, dass er seine letzte Ausbildung in Rom durch Carissimi erhalten hat. In dessen Schule und in dem gründlichen Studium der Meisterwerke der Palestrinazeit fand Scarlatti eine werthvolle Ergänzung seiner natürlichen Anlagen; seinem Aufenthalt in Rom dankt er ohne Zweifel den Ernst und die Gediegenheit des künstlerischen Wollens und Könnens, welche, vereint mit der ihm als Südländer angeborenen Anmuth und Leichtigkeit, ihn zur Auffindung eines wesentlich neuen Stils führten, der mit ihm in der Kirchen- und Kammermusik, namentlich aber in der Oper zur Geltung, unter seinen Nachfolgern sogar zu unumschränkter Herrschaft gelangte.

---

[1]) Cerone, Domenico Pietro, geb. zu Bergamo 1566, Verfasser des berühmten Lehrbuches *El Melopeo y Maestro, tractado de Musica theorica y pratica etc.*, war von 1593 bis zu seiner Uebersiedelung nach Neapel Capellmeister am Hofe zu Madrid. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Nachdem sich Scarlatti als Sänger sowie als Virtuose auf der Harfe und dem Clavier bereits einen Namen erworben, trat er im Alter von einundzwanzig Jahren auch als Komponist auf, und zwar mit einer Oper *L'Onestà nel amore*, aufgeführt 1680 zu Rom, im Palast der Königin Christine von Schweden, die den Künstler besonders begünstigt haben muss, da sie ihn bald darauf zu ihrem Capellmeister ernannte. Dies Amt scheint ihn indessen nicht beständig an Rom gefesselt zu haben, denn wir hören von Reisen, die er in den folgenden Jahren in Deutschland gemacht haben soll, namentlich auch von seinem längeren Aufenthalt in München und Wien. Später fehlt es wieder an Nachrichten über sein Leben bis 1693, wo er mit der Oper *Teodora* zum zweiten Mal vor das römische Publicum trat, einem Werke, welches den völlig gereiften Künstler erkennen lässt, und auch insofern von musikhistorischer Bedeutung ist, als hier zwei wichtige Neuerungen in der äusseren Gestaltung der Oper gewissermaassen ihre Sanctionirung erhielten: die Da-capo-Arie, bestehend aus zwei, dichterisch und musikalisch sich gegensätzlich verhaltenden Theilen, nach derem zweiten der erste wiederholt wird und das Tonstück abschliesst, sowie das begleitete Recitativ oder Accompagnato, welches sich von dem älteren Secco-Recitativ dadurch unterscheidet, dass die Begleitung nicht nur, wie im letzteren, den Harmoniewechsel durch Anschlag einfacher Accorde markirt, sondern in den Rede-Einschnitten kurze, charaktervolle Zwischenspiele ausführt, die den Empfindungsausdruck verstärken und taktmässig vorgetragen werden.[1]) Diese beiden Kunstformen sind zwar nicht von Scarlatti erfunden — das S. 142 über die „Erfindung" der Cantate Gesagte gilt auch für diesen Fall — wie denn beispielsweise die Da-capo-Arie schon in einer 1686 aufgeführten Oper *La Gerusalemme liberata* des Dresdener Hofcomponisten Carlo Pallavicini, ja schon in der 1661 componirten Oper des Florentiner Tenaglia erscheint; wohl aber wurden sie durch ihn auf der Opernbühne eingebürgert, denn von nun an blieb die genannte Form der Arie fast ein Jahrhundert lang, bis zum Auftreten Gluck's, die allgemein gebräuchliche, und das Accompagnato hat bekanntlich bis zur Gegenwart seinen Platz neben dem Secco-Recitativ behauptet.

Im folgenden Jahr (1694) erscheint Scarlatti auch auf der Neapolitanischen Opernbühne, zunächst nur mit einigen Nummern, die er auf Befehl des Vicekönigs zu dem „Odoacre" des Vene-

[1]) Vgl. A. von Dommer „Musikalisches Lexicon" wo die Artikel „Arie" und „Recitativ" über beide Kunstformen vollständige Auskunft geben.

zianischen Meisters Legrenzi (s. S. 261) geschrieben hatte. Von der Bescheidenheit des Künstlers zeugt seine dem Textbuch dieser Oper hinzugefügte Mittheilung, er habe die von ihm hinzucomponirten Arien mit einem Stern bezeichnet, damit man die Mängel seiner Arbeit nicht auf Rechnung Legrenzi's schreibe, dessen unsterblicher Ruhm ihm eine unbegrenzte Hochachtung einflösse. Nachdem er sich auf diese Weise beim Publicum eingeführt und den Titel eines königl. Capellmeisters erhalten hatte, trat er mit einer Reihe selbständiger dramatischer Arbeiten hervor, die seinen Ruf mehr und mehr befestigten. Gleichwohl sehen wir ihn im Beginn des neuen Jahrhunderts wieder in Rom, wo er von 1703 bis 1709 anfangs als zweiter, dann als erster Capellmeister an der Kirche Santa Maria Maggiore wirkte. Im letztgenannten Jahre aber kehrte er nach Neapel zurück, wozu die günstige Wendung der politischen Verhältnisse in Folge der Besitzergreifung des Königreichs durch das Haus Habsburg (1707) ihn mit bestimmt haben mögen. Von nun an entfaltete er eine wahrhaft erstaunliche Thätigkeit auf allen Gebieten der musikalischen Praxis, eine Thätigkeit, die um so erfolgreicher werden konnte, als das Musikleben Neapels alle dazu nöthigen Bedingungen bot. Namentlich hatten die vier Conservatorien *dei Poveri di Gesù Cristo*, *Sant 'Onofrio*, *Madonna di Loreto* und *della Pietà dei Turchini* (deren ersteres bereits 1537 in's Leben getreten war), sämmtlich reich dotirte, in Verbindung mit Hospitälern, Waisen- oder Findelhäusern stehende Institute, in welchen musikalisch begabte Knaben unter Leitung der tüchtigsten Meister ausgebildet wurden, schon seit langen Jahren für die Ausbreitung musikalischer Kenntnisse in alle Kreise der Bevölkerung gesorgt. Auch war, dem speciell der dramatischen Musik zugewandten Naturell dieser Bevölkerung entsprechend, bald nach dem von Florenz und Venedig gegebenen Impulse ein Operntheater nach dem andern entstanden, zuerst (1651) das *Palazzo reale*, dem später die Bühnen *San Bartolomeo*, *dei Fiorentini*, *della Pace*, endlich 1740 *San Carlo* folgten.[1])

Unter so günstigen äusseren Umständen und getrieben durch

[1]) Ausführliche Nachrichten über die Opernverhältnisse Neapels giebt Florimo in seinem oben erwähnten Werke *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli* (Neapel 1869), dessen vierter Band ein Verzeichniss aller von 1651—1881 auf den verschiedenen Bühnen der Stadt zur Darstellung gekommenen Opern enthält. Ebenfalls über die Geschichte der vier Conservatorien, bis zum Jahre 1806, wo die drei älteren in dem der *Pietà dei Turchini* aufgingen; zugleich erhielt dies den Namen *Collegio reale di Musica* und wurde auf Veranlassung des Königs Joseph Bonaparte nach dem Muster des Pariser Conservatorium neu organisirt.

sein südlich lebhaftes Naturell musste sich Scarlatti, obwohl für alle Gattungen der Composition gleichmässig begabt, doch mit Vorliebe dem Theater zuwenden. Einen Begriff von seiner ausserordentlichen Productionskraft auf diesem Gebiete giebt die Bemerkung zu dem Textbuch seiner 1715 auf dem Theater San Bartolomeo aufgeführten Oper „Tigrane“ wo der Leser gebeten wird „er möge die etwaigen Schwächen der Musik nachsichtig beurtheilen, in Anbetracht dass sich der Autor nunmehr thatsächlich ermattet fühle durch die Mühe und Arbeit, welche von ihm auf Bühnencompositionen dieser Art verwendet sei, deren er, die gegenwärtige mitgerechnet, hundert und sechs für die neapolitanischen und andere italienische Theater geschrieben habe.“

Kaum weniger fruchtbar aber war er als Componist für die Kirche und die Kammer. Der Flötist Quanz, der den Meister in dessen Todesjahr besuchte, erzählt in seiner Selbstbiographie[1]) „dass er, ohne die Vesperpsalmen und andere Kirchensachen zu rechnen, allein die Messe zweihundert mal in Musik gebracht habe“ und dass „ein gewisser Neapolitanischer Cavalier sich rühme, er besitze viertausend Stück, meistens Solocantaten von seiner Arbeit, zu deren einer grossen Anzahl Scarlatti auch die Worte selbst gemacht hatte.“ Die Zahl seiner Kammercantaten ist geradezu unberechenbar. Für die Leichtigkeit, mit welcher er diese kleinen, häufig zweistimmigen und dann zu dramatischen Scenen sich erweiternden Gesangsstücke zu Papier brachte, spricht u. a. ein von Burney gefundenes Original-Manuscript von 35 Cantaten, die Scarlatti im Herbst 1704 während eines Besuches bei einem Collegen von der päpstlichen Capelle in Tivoli componirt hat, und die laut eigenhändiger Datum-Angabe des Meisters in ebensovielen auf einander folgenden Tagen entstanden sind. In vielen seiner Cantaten gelangt auch das komische Element zu treffendem Ausdruck, noch deutlicher aber in seinen Intermezzi, kleinen dramatischen Scenen, die während der Zwischenakte der *Opera seria* aufgeführt wurden und sich in ihrer weiteren Ausbildung zur *Opera buffa* gestaltet haben.[2])

---

[1]) Abgedruckt bei Marpurg „Historisch kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik“ I. S. 197.

[2]) Die Cantaten, sagt Chrysander (Händel I. S. 235) waren geradezu Vorstudien zu den Opern. Wer in diesem Rahmen von einigen Zeilen Recitativ und wenigen Arien etwas Rechtes zu Stande brachte, hatte dadurch schon ein Stück Oper gemacht; auch die kleinste Cantate hat die Gestalt einer dramatischen Scene. Sie waren für den Componisten das, was die Skizzen und Studien für den Maler sind. . . . Scarlatti's Compositionen liefern die rechten Beispiele, aus denen

Auch der Instrumentalmusik wurde durch Scarlatti eine neue Richtung gewiesen, indem er derselben in seinen Opern wie in seinen Cantaten einen grösseren Antheil einräumt, als seine Vorgänger gethan. In der Regel verwendet er allerdings nur Streichinstrumente (zu den kleineren Vocalsätzen auch nur Violinen) da ihm die Blasinstrumente in ihrer damaligen Beschaffenheit hinsichts der Intonation nicht genügten. „Mein Sohn, ihr wisset, dass ich die blasenden Instrumentisten nicht leiden kann, denn sie blasen alle falsch" äusserte er zu seinem Schüler Hasse, als dieser ihm seinen Landsmann Quanz vorstellen wollte. Dennoch finden wir sein Streichorchester nicht selten durch Hoboen und Hörner verstärkt, so in der Oper „Tigrane", ein Werk, das auch übrigens bei dem Reichthum und der Frische seiner Gedanken der vom Componisten in der oben citirten Bemerkung erbetenen Nachsicht keineswegs bedarf. In dieser Oper geht er sogar noch einen Schritt weiter, indem er gelegentlich zwei Flöten, zwei Hörner und zwei Fagotte dem Saitenchor zugesellt. Aber auch mit den blossen Streichinstrumenten weiss er ausserordentliche Wirkungen hervorzubringen, bald durch Verwendung einer Solovioline oder Violetta (einer kleinen Bratsche) zur Begleitung des Gesanges, bald durch die, in neuester Zeit wieder beliebt gewordene Theilung der ersten und zweiten Geigen in vier Stimmen. Eine hervorragende Stellung erringt in Scarlatti's Oper die Ouvertüre „*Sinfonia avanti l'Opera*" wie sie meist in seinen Partituren genannt ist; wie das Accompagnato und die Da-capo-Arie wurde auch sie in der von Scarlatti angenommenen Form bald allgemein beliebt und eine Rivalin der französischen Ouvertüre des Lully (vgl. S. 206), von der sie sich im wesentlichen dadurch unterscheidet, dass nicht, wie dort, ein lebhafter Mittelsatz von zwei langsamen Sätzen, sondern umgekehrt ein langsamer Mittelsatz von zwei lebhaften Sätzen eingeschlossen ist. Aber auch hinsichts ihres Inhaltes bezeichnet die Ouvertüre Scarlatti's einen wichtigen Fortschritt, da die schon von Monteverde erkannte charakterisirende Kraft der Instrumente hier zum ersten Mal dazu verwendet wird, den Zuhörer auf die in der Oper folgende Handlung vorzubereiten.

Ebenfalls an Monteverde erinnert Scarlatti's Kühnheit im

man auch die historische Stellung der Cantate am besten erkennt. Was nirgends versucht war, versuchte man in der Cantate; die freiere Modulation und die besondere Verknüpfung der verschiedenen Tonarten verwandte man erst für andere Gattungen, nachdem sie hier geglückt war. Dadurch gewinnt der Gegenstand, so klein er erscheinen mag, für die Entwickelung der Tonkunst eine grosse Bedeutung.

Gebrauche der Dissonanzen und ungewöhnlicher Harmonie-Verbindungen, wofür er sich freilich auch, wie jener, bittere Vorwürfe von Seiten der Theoretiker gefallen lassen musste Einer der bedeutendsten derselben, der Dresdener Capellmeister Johann David Heinichen, beschuldigt ihn in seinem 1728 erschienenen Lehrbuch „der Generalbass in der Composition" (S. 797) dass er „vor allen andern heutigen *Practicis* mit der musikalischen Harmonie *extravagant* und *irregulair* umgehe, wie die Menge seiner *Cantaten* ausweisen. Denn es bindet sich dieser *Autor* selten oder niemals an einen *regulirten ambitum modi*, sondern er verwirft die Töne ganz ungleich auf eben die Art, und öfters mit mehrer Härtigkeit, als man jemals im flüchtigen Recitativ thun kann. Meines Wissens hat ihn bis *dato* unter unzähligen *Practicis* noch kein einziger *imitiren* wollen, es müsste denn der berühmte *Astorga* nunmehro auch anfangen auf dergleichen Spuren zu gerathen. Ueberhaupt aber kommt es bei einem solchen unnatürlichen und gewaltsamen *Stylo* wohl auf den Liebhaber an. Denn meines Orts bin ich der unvorgreiflichen Meinung, dass man zwar bei nöthiger *Expression* harter Worte, auch dann und wann harte und *irregulaire* Sätze mit guter Art anbringen könne, welches denen meisten *Practicis* gemein ist: Allein einen beständigen *Stylum* daraus zu machen. scheint dem Endzweck der angenehmen *Music* zuwider zu sein und kann schwerlich jemandem anders gefallen, als nur *bizarren* Liebhabern." Nun, wie so oft in ähnlichen Fällen, musste auch diesmal die graue Theorie den Kürzeren ziehen; denn nicht nur Astorga, wie wir später sehen werden, sondern auch alle übrigen hervorragenden Talente der jüngeren Generation schlossen sich dem Scarlatti an, und bald gab es unter allen „Practicis" nicht einen, der nicht seinen Spuren gefolgt wäre, der ihm nicht direct oder indirect seine Ausbildung zu verdanken gehabt hätte.

Schwerlich würde indessen Scarlatti eine so hohe künstlerische Stellung noch bei seinen Lebzeiten erreicht haben, wäre nicht in ihm mit der schöpferischen Kraft die ausübende in harmonischer Weise vereint gewesen. Er glänzte nicht nur, wie schon erwähnt, als Sänger, sondern auch als Gesanglehrer, und konnte, indem er seine Kunst den zahlreich um ihn versammelten Schülern überlieferte, recht eigentlich der Schöpfer des modernen dramatischen Gesanges werden. Ferner war er ein genialer Orchester-Dirigent, und brachte als solcher die unter seiner Leitung stehende Capelle auf eine ausserordentliche Höhe, so dass beispielsweise der römische Violinist Corelli, als er 1708 Neapel

besuchte, über ihre Leistungen in Erstaunen gerieth, obwohl er selbst ein ausgezeichnetes Orchester zu seiner Verfügung hatte. Endlich hat er noch, wie Quanz berichtet „das Clavicymbal auf eine gelehrte Art zu spielen gewusst, ob er gleich nicht so viel Fertigkeit der Ausführung besass, als sein Sohn" (Domenico Scarlatti, dessen Stellung zur Instrumentalmusik noch an anderer Stelle zur Sprache kommen wird). Bei so universaler Begabung, gepaart mit unermüdlichem Fleiss und höchster künstlerischer Gewissenhaftigkeit, musste seine pädagogische Thätigkeit, die er nach einander an den Conservatorien *Dei poveri di Gesù Cristo* von *Sant'Onofrio* und *Madonna di Loreto* entfaltete, die reichsten Früchte tragen.[1]) Von seinen vielen Schülern aber, die in der Folge selbst zu Meistern wurden, gelangten zwei zu einer Berühmtheit, welche zeitweilig selbst die ihres Lehrers noch überstrahlte: es sind Francesco Durante und Leonardo Leo, die gefeierten Häupter der neapolitanischen Tonschule, die, wie Chrysander (Händel I. S. 232) sagt, in den nächsten sechzig Jahren alles überfluthete, ausgenommen die Gebiete, die Händel in England, Bach in Deutschland und Rameau in Frankreich besetzt hielten.

Durante, geb. 1684 in Frattamaggiore bei Neapel von armen Eltern, wurde als Jüngling in das Conservatorium *Dei poveri di Gesù Cristo* aufgenommen, wo er von Gaetano Greco, einem jüngeren Zeitgenossen des A. Scarlatti, seinen ersten Unterricht erhielt. Seine Entwickelung scheint eine verhältnissmässig langsame gewesen zu sein, denn 1709 finden wir ihn als Schüler des Scarlatti wieder, unter dessen Leitung er sich im Contrapunkt und in der Composition ausbildete, und erst 1719 tritt er mit einer grösseren Composition in die Oeffentlichkeit, dem Oratorium *La cerva assetata* (Die durstige Hirschkuh), in welchem er sich als fähiger Tonsetzer, jedoch in der Erfindung von seinem Meister noch völlig abhängig zeigt. Die Verschiedenheit beider Künstlernaturen trat erst dann deutlich hervor, als Durante, nach

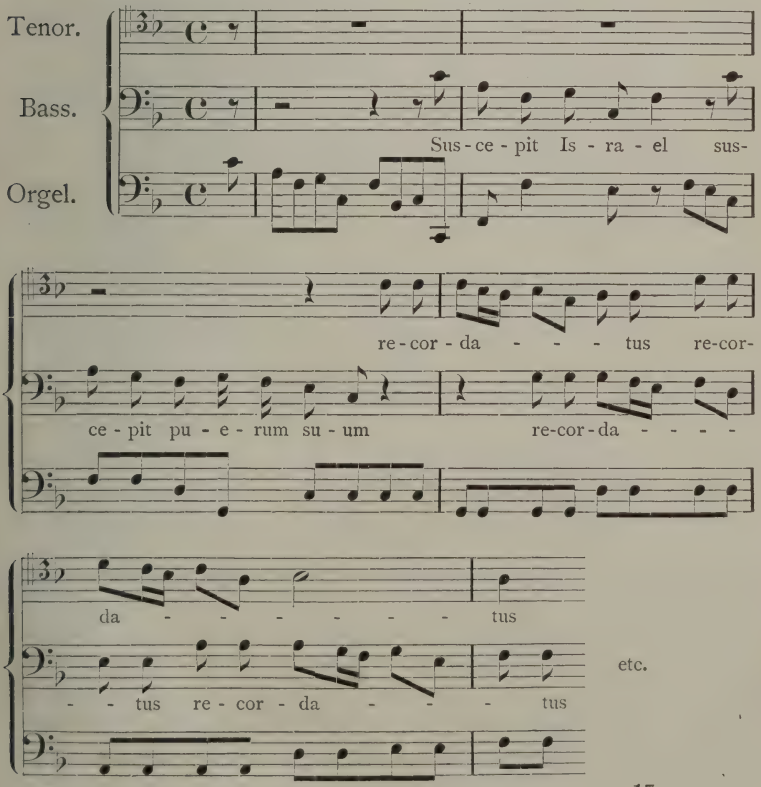
[1]) Hierbei kommt noch seine gründliche wissenschaftliche Bildung in Betracht, die er u. a. in einer leider ungedruckt gebliebenen Schrift bekundete: *Discorso di musica sopra un caso particolare in arte*, ein Manuscript von 28 Seiten Text und 12 Seiten Musikbeispielen, verfasst 1717 bei Gelegenheit eines Streites zweier spanischer Componisten über die Zulässigkeit gewisser harmonischer Fortschreitungen. Scarlatti, dem die Entscheidung dieser Streitfrage übertragen war, zeigt in seiner Dissertation einen nicht gewöhnlichen Scharfsinn und genaue Sachkenntniss; übrigens weiss er als gewandter Italiener seinen Ausspruch so zu formuliren, dass keiner der beiden Parteien Unrecht gegeben wird. (Vgl. Fétis *Biographie universelle* VII. S. 430.)

einer Reihe weiterer Lehrjahre in Rom unter dem päpstlichen Capellmeister Pitoni (S. 157 Anm. 2) und dem Organisten Bernardo Pasquini (S. 106) zu voller Reife gelangt war. Nun zeigte es sich, dass dasjenige Gebiet, auf welchem Scarlatti seine reichsten Lorbeern geerntet, das Theater, ihm so gut wie verschlossen bleiben sollte. Wenn ihm aber auch, bei seinem kühlen Temperament, seinem schweigsamen, in sich gekehrten Wesen[1]) das Verständniss für das äussere Leben und die Fähigkeit der Darstellung desselben auf den Brettern abging, so fühlte er sich in der Kirchenmusik um so mehr heimisch, und indem er sich ihr in der Folge ausschliesslich widmete, konnte er in dieser Gattung so Bedeutendes leisten, dass er von seinen Zeitgenossen und den nächsten Generationen als leuchtendes Vorbild anerkannt wurde. Seine Arbeiten zeichnen sich mehr durch Ernst und Gediegenheit als durch Melodienreichthum und glänzende Klangschönheit aus, so dass man sich nicht wundern kann, wenn Hasse, als besonderer Verehrer der sinnlichen Schönheit in der Musik, ihn trocken, ja barock genannt hat. In allen Künsten des Contrapunktes wohl erfahren, ist er doch weit entfernt von der Reinheit und souveränen Freiheit der Tongestaltung eines Palestrina, den er in einer *Missa alla Palestrina* in D-moll in wenig glücklicher Weise nachzuahmen gesucht hat. Die vielen, in der Wiener Hofbibliothek befindlichen Werke Durante's zeigen, wie C. v. Br. (Carl von Bruyck) bemerkt,[2]) unter einander verglichen einen sehr verschiedenen Stil, den Rococo- oder Zopfstil namentlich die *Tre lamentazioni del venerdì santo* (nach dem Titelblatt,

[1]) Bei Durante's Charakterbildung mögen seine mühseligen Jugendjahre sowie auch spätere unerfreuliche Familien-Verhältnisse mitgewirkt haben. Er war dreimal verheirathet. Seine erste Gattin, gewaltthätig, eigensinnig und genusssüchtig, verschwendete alle seine Ersparnisse im Lotteriespiel, und verkaufte sogar während zeitweiliger Abwesenheit ihres Gatten dessen Manuscripte, um ihre Leidenschaft für das Spiel zu befriedigen, so dass er genöthigt war, auf Kosten seiner Nachtruhe das Verlorene zu ersetzen. Als der Tod ihn von dieser Last erlöste, heirathete er seine Dienerin, mit der er glücklich lebte, bis auch sie nach wenigen Jahren starb. Bei ihrem Tode, erzählt Florimo (a. a. o. S. 225) verfügte er selbst, wahrscheinlich um der Verstorbenen einen letzten Beweis seiner Liebe zu geben, alles zur Leichenfeier Erforderliche, dirigirte mit einer beneidenswerthen Kaltblütigkeit die Trauermusik in Gegenwart des Leichnams und legte diesen dann mit eigenen Händen in den Sarg. — In seinen Manieren und in seiner Unterhaltung war er brüsk, häufig rauh, fügt obiger Autor hinzu, und wenn er sich gelegentlich bestrebte, diese Seite seines Wesens zu verdecken und sich liebenswürdig zu zeigen, so fielen diese Versuche meist unbeholfen und lächerlich aus.

[2]) Vgl. Allgem. musikal. Zeitung. 1872 No. 6.

wo der Componist Duranti heisst, von 1751, nach Kiesewetter's Catalog der Sammlung alter Musik von 1746). „Hier sind die Sologesänge alle in dem Schnörkelstile geschrieben, der als Zeitmanier selbst S. Bach so vielfach und unerwünscht anhängt, und welcher, durch ein ganzes Werk ununterbrochen herrschend, vollends unerträglich wird. Aber bei Bach erscheinen dann solche trotzdem oft gar tiefsinnige Sätze durch reiche Figuration und contrapunktische Nebenarbeit interessant, während hier zugleich die monotonen Bässe mit ihrem continuirlichen das ihrige thun, uns zu ermüden." Auch Durante's Hauptwerke, das neuerdings durch die Bearbeitung Rob. Franz' bekannt gewordene Magnificat in D und das von C. F. Rex in Berlin veröffentlichte Magnificat in B sind von diesen Schwächlichkeiten durchaus nicht frei. Im letzteren ist der erste Satz nicht ohne Würde und Feierlichkeit; begegnen wir aber weiterhin Sätzen wie der folgende:



so theilen wir das Erstaunen des obengenannten Autors bei Betrachtung des Lamentazionenwerkes: „Welch ein Weg vom Palestrinastil zu diesem!“

In Durante's Kammergesängen, deren er namentlich für zwei Stimmen eine grosse Anzahl gesetzt hat, tritt der Mangel an Genialität noch deutlicher zu Tage als in seiner Kirchenmusik. Die Lust an kühnen, frappanten Modulationen, die Vorliebe für das Chromatisiren, welche die italienischen Componisten des 17. Jahrhunderts charakterisirt, finden hier nicht, wie bei Steffani, das wünschenswerthe Gegengewicht durch Grazie der Tonbewegung, durch geschicktes Umgehen aller der Klangschönheit gefährlichen Hindernisse. Die Instrumentalmusik musste dem Meister, schon in seiner Eigenschaft als Kirchencomponist, in zweiter Linie stehen, doch hat er ihre Unterstützung auch bei seinen kirchlichen Compositionen nicht verschmäht. Die Abneigung Scarlatti's vor den Blasinstrumenten scheint er nicht getheilt zu haben, denn er macht von ihnen häufiger und freieren Gebrauch als jener. Unter seinen Clavierwerken zeichnen sich sechs Sonaten aus, die zu den besten derartigen Arbeiten seiner Zeit zählen, sofern man den Domenico Scarlatti nicht dahin rechnet, gegen dessen Sonaten sie freilich etwas nüchtern und steif erscheinen. Als Lehrer hat Durante mit grösstem Erfolge gewirkt. J. J. Rousseau sagte: „Wollt ihr componiren lernen, so geht nach Neapel; Durante ist der grösste Harmonist in Italien, das will sagen in der Welt.“ Aehnlich sprachen sich die zahlreichen Schüler aus, deren Erziehung er geleitet hat, sowohl am Conservatorium von San Onofrio, nachdem er an A. Scarlatti's Stelle die Leitung desselben übernommen hatte, wie auch namentlich am Conservatorium Madonna di Loreto, dem er seit Porpora's Uebersiedelung nach Wien im Jahre 1742 bis zu seinem Tode 1755 als Director vorstand. Den berühmtesten unter seinen Schülern, Pergolese, Traetta, Vinci, Terradeglias und Jomelli, sowie den, einer dritten Generation angehörigen Piccini, Sacchini, Paisiello und Fenaroli werden wir später noch begegnen.

Noch heller als der Ruhm Durante's strahlte der seines zehn Jahre jüngeren Kunstgenossen Leonardo Leo, (geb. 1694 zu San Vito degli Schiavi in der neapolitanischen Provinz Lecce unweit Brindisi). Auch er dankt seine Ausbildung theils dem A. Scarlatti und zwar als Schüler des Conservatoriums *della pietà dei turchini*, theils dem Pitoni in Rom. Aus letzterer Stadt nach Neapel zurückgekehrt, wirkte er anfangs am genannten Conser-

vatorium, dann an dem von S. Onofrio als Lehrer. Im Jahre 1716 wurde er als Organist der königl. Capelle angestellt und im nächsten Jahre als Capellmeister der Kirche *Santa Maria della solitaria*, für welche er in der Folge eine grosse Zahl von Kirchenwerken schrieb. Bald darauf (1719) brachte er auch eine Oper „Sofonisbe" zur Aufführung, welche solchen Beifall fand, dass er von nun an zu den beliebtesten Operncomponisten Italiens zählte. Von den mehr als vierzig Werken, die er für die Bühne geschrieben (die Intermezzi und Serenaten mit eingerechnet) ist kaum eines, welches den Geschmack seiner Zeit überdauert hätte; dagegen ruft er als Kirchencomponist noch heute unsere aufrichtige Bewunderung hervor. Wie Durante, so hat auch er seiner Ehrfurcht vor Palestrina durch die Composition einer vierstimmigen A-capella-Messe in dessen Stil Ausdruck gegeben; besonders aber verdient sein herrliches achtstimmiges Miserere *(a due Cori obligati)* das enthusiastische Lob seiner Zeitgenossen, sowie die Ehre, die man ihm in unseren Tagen durch wiederholte Aufführung und neue Publication (Berlin bei Schlesinger) erwiesen hat. Abgesehen von einigen wenigen modernen Anklängen, darf dies Werk als ein Muster edlen Kirchenstils gelten, und schwerlich wird man unter den Arbeiten seines Nebenbuhlers Durante etwas finden, was diesem Miserere an Erhabenheit und Reinheit der Empfindung gleich käme. Von ausserordentlicher Wirkung ist hier der Wechsel kurzer psalmodirender Partien für Alt, Bass oder Tenor unisono mit dem vollen Chor, der sich endlich am Schluss mit den Worten: „Tunc acceptabis sacrificium justitiae oblationes" zur höchsten Stufe des Wohlklanges und der Andacht erhebt.

Von Leo's übrigen Arbeiten sind zu erwähnen: zwei Bücher *Partimenti*, d. h. bezifferte Bässe zum Unterricht in der Harmonie, sowie sechs Bücher Solfeggien, beide Werke zunächst für seine Schüler am Conservatorium von S. Onofrio bestimmt; ferner Toccaten und andere Compositionen für das Clavier; endlich eine Sammlung von Concerten für Violoncell, welches Instrument er selbst mit Virtuosität spielte und das durch ihn zuerst in allgemeinen Gebrauch kam. Diese Concerte mit Begleitung zweier Violinen und eines Basses sind insofern historisch merkwürdig, als wir in ihnen den Keim des bald nach Leo durch die deutschen Meister, an ihrer Spitze Haydn, zur Vervollkommnung gelangten Streichquartetts erblicken dürfen. Bei solcher Vielseitigkeit der künstlerischen Leistungen, und überdies mit ungewöhnlicher, durch eine fesselnde Persönlichkeit unterstützter Lehr-

kraft begabt, konnte Leo zur Blüthe der neapolitanischen Schule mehr als ein anderer ihrer Meister beitragen. Zu ihrer Ehre wirkte er mit unermüdlichem Eifer bis 1746, wo ihn inmitten seiner Arbeit der Tod überraschte. Man fand ihn am Clavier, den Kopf aufgestützt, so dass man ihn für schlafend hielt. Sein Verlust wurde von ganz Italien beklagt, besonders von seinem Schüler Piccini, der ihn als den grössten italienischen Meister aller Zeiten betrachtete. Mit seinem Tode lockerte sich das Band, welches die neapolitanische mit der römischen Schule verknüpft hatte und durch welches dem Hang der ersteren zum sinnlich Reizenden ein Zügel angelegt war.[1]) Waren Leo und Durante, wie Thibaut („Ueber Reinheit der Tonkunst" S. 15) sagt: „schon nahe daran, den geistlichen Stil mit dem glänzenden weltlichen oder einer romanhaften Unruhe und Reizbarkeit zu vertauschen" so tritt unter ihren Nachfolgern, welche dem Andrängen der dramatischen Musik nicht mehr den gleichen Widerstand leisten konnten, eine entschiedene Verflachung der Kirchenmusik ein. Mit ihnen werden wir uns beschäftigen, nachdem wir zuvor die Fortschritte betrachtet haben, welche im übrigen Italien zur Zeit des A. Scarlatti auf musikalischem Gebiete stattfanden.

* *
*

Das erste musikalische Aufblühen Neapels fällt zusammen mit einer Nachblüthe der Tonkunst in Venedig, wo, wie wir wissen, die Oper während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehr und mehr in der Gunst des Publicums gestiegen war, und alle anderen Gebiete der Composition zu überwuchern drohte. Die Gefahr, welcher unter diesen Umständen besonders die Kirchenmusik ausgesetzt war, wurde glücklich abgewandt durch

[1]) Was Leo betrifft, so bestreitet Florimo (a. a. O. I. S. 209) die Richtigkeit der Behauptung aller früheren Biographen, dass er seine Studien in Rom vollendet habe, denn „welche Ursache wäre wohl gewesen, seine Ausbildung ausserhalb Neapels zu suchen, während ein A. Scarlatti dort als Lehrer wirkte?" Auch glaubt Florimo (S. 548) nachzuweisen, dass Leo, da er von seinem Austritt aus dem Conservatorium *della Pietà* im Jahre 1716 ununterbrochen amtlich thätig gewesen, nicht die Zeit gehabt hat, sich von Neapel zu entfernen. Ich kann weder das eine noch das andere Argument gelten lassen. Auch unter dem besten Meister ist die Gefahr einer einseitigen Ausbildung nicht immer zu vermeiden, und dessen eingedenk wird Scarlatti selbst seinen Schülern zur Reise nach Rom, der Stätte seiner eigenen Ausbildung, gerathen haben. In diesem Falle aber darf man annehmen, dass Leo keine Schwierigkeit gehabt hat, sich den dazu nöthigen Urlaub zu verschaffen, wenn auch seine Biographen darüber schweigen.

Legrenzi, einen Meister, der nicht nur für die Oper, als würdiger Nachfolger Cavalli's Bedeutendes leistete,[1]) sondern auch als Kirchencomponist die ruhmreichen Ueberlieferungen der Schule des Gabrieli treu zu wahren wusste. Giovanni Legrenzi, geb. um 1625 in Clusone bei Bergamo, wurde 1672 als Director des Conservatorium *dei Mendicanti*[2]) und 1685 als Capellmeister der Markuskirche angestellt, welchem Amt er bis zu seinem Tode 1690 vorstand. Ausser einer grossen Zahl werthvoller Kirchenwerke schrieb er siebzehn Opern, viele Kammercantaten für eine Singstimme und Sonaten für verschiedene Instrumente. Um die Instrumentalmusik hat er sich ausserdem verdient gemacht durch die Organisation des Orchesters der Markuscapelle, an welchem, auf seinen den Procuratoren gemachten Vorschlag, vierunddreissig Instrumentisten angestellt wurden, nämlich 8 Violinen, 11 Violetten (kleine Bratschen), 2 Violen *da braccio* (Bratschen), 3 Violonen (Contrabässe), 4 Theorben, 2 Zinken, 1 Fagott und 3 Trompeten.[3]) In seinen Tonstücken, sagt Chrysander (a. a. O. I. 179) ist eine tiefe Melodik und viel sprachliche Gewalt. Seine Gedanken wurden nicht selten von Anderen bearbeitet; wir haben z. B. eine Orgelfuge von Bach „Thema Legrenzianum elaboratum cum subjecto pedaliter ab J. S. Bach". Das schönste Denkmal aber errichtete sich Legrenzi in seinen Schülern, unter denen Lotti und Francesco Gasparini als die hervorragendsten zu bezeichnen sind.

Antonio Lotti, geb. um 1667 zu Hannover, wo sein

---

[1]) Die Geistesverwandtschaft dieser beiden Componisten erkennt man auf den ersten Blick bei einem Vergleich der von Gevaert in den *Gloires de l'Italie* mitgetheilten Gesängen „Affè, mi fate ridere" aus Cavalli's „Serse" (No. 32) und der Ariette „Farci pazzo" von Legrenzi (No. 16).

[2]) Wie Neapel, so war auch Venedig wegen seiner Conservatorien berühmt, deren es vier gab: *Ospedale della pietà, dei Mendicanti, degli Incurabili* und *Ospedaletto a Giovanni e Paolo.* Hier wurden jedoch nicht Knaben, sondern nur Mädchen ausgebildet, sowohl im Gesange wie in allen Instrumenten. Zu Burney's Zeit (vgl. dessen „Tagebuch einer musikalischen Reise" etc. deutsch von Ebeling I. S. 101.) wurde in allen diesen Anstalten jeden Sonnabend und Sonntag Abend sowie an den grossen Festen Musik aufgeführt. Vom erstgenannten Conservatorium sagt derselbe: „es ist eine Art von Findelhaus für uneheliche Kinder, und steht unter dem Schutze verschiedener von Adel, Bürger und Kaufleute, welche, so gross auch die Einkünfte des Hauses sind, noch jährlich zu seiner Unterhaltung zuschiessen. Die Mädchen werden hier so lange unterhalten, bis sie verheirathet werden, und alle, die Anlage zur Musik äussern, werden darin von den besten Meistern in Italien unterwiesen."

[3]) Vgl. Francesco Caffi *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia.* II. S. 60.

Vater Matteo Hofcapellmeister war, kam schon im Knabenalter nach Venedig und wurde, nachdem er sein Studium bei Legrenzi absolvirt hatte, 1692 als Organist an der zweiten Markus-Orgel angestellt. Zwölf Jahre später erhielt er den Platz eines ersten Organisten an derselben Kirche und versah diesen Posten bis 1736. In diesem Jahre wurde er zum Capellmeister erwählt, doch konnte er als solcher nur kurze Zeit wirken, denn er starb bereits 1740. Lotti's Stärke liegt in der Kirchencomposition, der er sich während der letzten zwanzig Jahre seines Lebens auch ausschliesslich gewidmet hat. Seinen Opern, deren erste, *Giustino*, 1683 in Venedig zur Aufführung kam, fehlt es am rechten dramatischen Leben, doch entschädigt für diesen Mangel bis zu einem gewissen Grade der edle, natürliche Gesang, die Einfachheit und Klarheit des Stils. Der Kurprinz von Sachsen, welcher den Meister 1712 in Venedig kennen und namentlich als Organisten schätzen lernte, muss auch an seinen dramatischen Arbeiten Gefallen gefunden haben, denn er berief ihn 1707 nach Dresden, um für das dortige Hoftheater eine Oper zu schreiben. Indessen entsprach dies Werk, betitelt *Gli odi delusi dal sangue* oder *L'Ascanio*, den durch den Ruhm des Componisten erregten Erwartungen so wenig als den enormen Opfern, die der Hof zum Zwecke seiner Aufführung gebracht hatte.[1]) Die geringe Sorgfalt, die Lotti auf den orchestralen Theil seiner Opern von Italien her zu verwenden gewöhnt war, mag eine der Ursachen gewesen sein, dass das, an eine vortreffliche Instrumentalmusik längst gewöhnte Publicum der sächsischen Residenz sich mit obigem Werke nur theilweise befreunden konnte. In der That scheint er in diesem Punkte über die Gebühr bequem gewesen zu sein, denn wie sein Privatcopist, der vormalige Organist Schröter berichtet hat, pflegte er es diesem zu überlassen, bei der Reinschrift der Partitur die von ihm meist ausgelassenen Mittelstimmen nach Gutdünken hinzuzufügen, ein Verfahren, welches einem Lully bei der „Musikalischen Tragödie" der Franzosen allenfalls gestattet werden konnte, mit der, vorwiegend durch die Musik wirkenden

[1]) Nach Fürstenau „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen" II. S. 10 betrug im Juni 1718 der Etat der vom Kurprinzen in Venedig engagirten italienischen Oper 45,033 Thaler, wovon 10,500 Thaler (2100 Doppien oder Louisd'or à 5 Thlr.) auf Lotti und seine Gattin, die Sopranistin Santa Stella kamen. Ausser ihrem Gehalte hatten die Italiener noch mancherlei Vergünstigungen, wie freie Wohnung, Kost, Licht, Heizung oder Vergütung dafür. Zum Glück für die Finanzen des Landes hatte man nur einen einjährigen Contract mit ihnen abgeschlossen.

italienischen Oper des 18. Jahrhunderts jedoch unvereinbar war. Dass übrigens Lotti während seines Aufenthalts in Deutschland den Verhältnissen Rechnung zu tragen bestrebt gewesen ist, zeigt u. a. die Anwendung der Blasinstrumente in seinen für Dresden geschriebenen Opern. Während er sich in dem 1717 für Venedig componirten „Alessandro Severo" noch mit blossen Streichinstrumenten begnügt, verwendet er in der kurz nach dem „Ascanio" aufgeführten „Teofane" (1719) zwei Corni da Caccia, zwei Oboen und zwei Flöten; vielleicht, bemerkt Fürstenau (a. a. O. II. S. 108) dazu, dass ihn in der sächsischen Hauptstadt die ausgezeichneten Bläser der Capelle anregten.

Von Lotti's Kirchencompositionen ist kaum eine, die nicht den hohen Ruhm rechtfertigte, welchen er bei seinen Zeitgenossen und während des ganzen 18. Jahrhunderts genoss. Unter allen den grossen, an der Wende des 17. und 18. Jahrhunderts wirkenden Künstlern hat keiner dem Eindringen weltlicher dramatischer Elemente in die Kirche so energisch widerstanden als er, sein Landsmann Caldara vielleicht ausgenommen, welchen Heinichen (a. a. O. S. 943) dem Lotti zur Seite stellt „als einen der *Imitatores* des *Praenestini* (Palestrina) unter den heutigen *Practicis*". Aehnlich urtheilt Thibaut (a. a. O. S. 41): „Wenn Lotti Messen giebt, so weiss er in der Andacht bis zum Ende mit einer engelreinen Ruhe und Erhabenheit, welche fast wie ein Wunder erscheint, auszudauern; und dabei ist doch überall ein so feiner Geschmack, ein so zartes Verbinden der Stimmen, eine solche Klarheit und Harmonie, dass der, welcher den grossen Meister gründlich studirt, unwiderstehlich zur schönsten Begeisterung hingerissen werden muss." Mit den weiteren Worten „Ebenso Palestrina, dem freilich noch eine ganz eigene Erhabenheit gegeben war" deutet aber auch Thibaut an, dass er die Kluft nicht übersieht, welche die Zeit Lotti's von der eines Gabrieli oder gar eines Palestrina scheidet, und selbst in seinen besten Werken, der beiden *Crucifixus* in C-Moll, das eine achtstimmig, das andere sechsstimmig, erkennbar ist. Die hervorragende Rolle, welche der verminderte Septimenakkord als individueller Ausdruck seelischer Schmerzen hier zu spielen berufen ist, die dem gleichen Zwecke dienende häufige Wiederkehr scharfer, langanhaltender Dissonanzen sind für beide Werke charakteristisch, und wenn wir auch die u. a. von Hasse gepriesene Wahrheit des Ausdruckes und Mannichfaltigkeit der Erfindung bewundern müssen, so können wir andererseits doch nicht leugnen, dass die vorhin erwähnte, gegen die neapolitanische Kirchenmusik des

18. Jahrhunderts gerichtete Kritik Thibaut's auch den venezianischen Meister trifft.

Unbedingt liebens- und verehrungswürdig erscheint Lotti in seinen Kammergesängen,[1]) namentlich in einer Sammlung derselben, betitelt *Duetti, Terzetti e Madrigali*, die er 1705 in Venedig veröffentlicht und dem Kaiser Joseph I. gewidmet hat. In dieser Gattung zeigt sich nicht nur der, mit allen Geheimnissen seiner Kunst vertraute Tonsetzer, sondern auch der grosse Gesangskünstler von der glänzendsten Seite. An Grazie, Anmuth und Adel der Empfindnng steht Lotti hier unter den Componisten aller Zeiten unübertroffen da, und wenn sein berühmter Landsmann Benedetto Marcello in einem anonymen Pamphlet die genannte Sammlung einer tadelnden Kritik unterworfen hat, so ist sein Urtheil mindestens in hohem Grade einseitig zu nennen.[2]) In noch weniger collegialischer Weise verging sich ein anderer von Lotti's Kunstgenossen, Bononcini der jüngere, an dem genannten Werke, indem er, um in die Londoner Akademie für alte Musik aufgenommen zu werden, nichts Besseres zu thun wusste, als ein der Lotti'schen Sammlung entnommenes Madrigal „In una siepe ombrosa" als seine Arbeit zu produciren — eine Manipulation, die, nachdem sie aufgedeckt war, ihm selbstverständlich Ehre und Stellung kostete.

Aus dem grossen Schülerkreise, der sich um Lotti gebildet, ragt durch reiche Begabung hervor Baldassare Galuppi (1706—1785), nach seinem Geburtsort, der in den Lagunen Venedigs gelegenen Insel Burano, auch Buranello genannt. Als classischer Tonsetzer muss er hinter seinem Lehrer zurückstehen, übertraf ihn aber weit im dramatischen Fache und bewährte sich

---

[1]) Der Beifall, welchen die reizende „Aria" (hier gleichbedeutend mit Lied) „Pur dicesti, o bocca bocca bella" nach Gevaert's Veröffentlichung in den „Gloires de l'Italie" Band I. sogar in der Bearbeitung für Violine und Violoncell beim heutigen Publicum gefunden hat, spricht für die unvergängliche Frische der Lotti'schen Kammergesänge, und lässt weitere „Ausgrabungen" auf diesem Gebiete in hohem Grade wünschenswerth erscheinen.

[2]) Caffi bestreitet (a. a. O. II. S. 212) die Richtigkeit der öffentlichen Meinung, welche dem Marcello die Autorschaft dieser Schrift zugeschrieben hat, da dieser sich niemals zu derselben bekannt habe. Ausser diesem wenig triftigen Grunde aber führt er noch an, dass Marcello erst 1712 zum Mitglied der *Accademia filarmonica* in Bologna ernannt worden ist, und deshalb nicht mit dem als *accademico filarmonico* bezeichneten Autor der 1705 erschienenen Schrift identisch sein kann. Auf Grund dieses Beweises darf man den Künstler wohl freisprechen, wenn auch sein exclusiver Charakter und seine satirische Natur die obige Annahme einigermaassen zu rechtfertigen scheinen.

namentlich im komischen Genre so glänzend, dass Venedig auch auf diesem Gebiete mit Neapel concurriren konnte. Die lebhafte Phantasie, die graziöse Gewandtheit, welche für seine mehr als sechzig Opern charakteristisch sind, gewannen ihm die Herzen seiner Landsleute und machten seinen Namen durch ganz Europa bekannt. Die grösste Anerkennung zollt ihm Arteaga, und hebt besonders seine Fähigkeit hervor, der Musik eine der Handlung entsprechende Lokalfarbe zu geben;[1]) gegen dieses Lob gehalten, könnte Marpurg's Urtheil über den Künstler stutzig machen, wenn derselbe in seiner „Kritischen Einleitung" (S. 92) sagt: „an dem liederlichen Machwerk eines Galuppi, Sarti, Salabrini und wie die Herren alle weiter heissen, finden itzo nur diejenigen Leute Geschmack, die keinen Geschmack haben", wäre nicht seine Tadelsucht hinlänglich bekannt. Auch im Auslande hat Galuppi mehrere Jahre gewirkt, theils in London, theils in Petersburg. In letzterer Stadt erregte er mit seiner Oper „Didone abbandonata" (1765) grosses Aufsehen, doch kehrte er drei Jahre später wieder nach Venedig zurück, wie es heisst, weil ihm das Petersburger Orchester nicht genügte, was übrigens zu der Behauptung Arteaga's stimmt, dass er als Operncomponist dem Orchester besondere Sorgfalt gewidmet habe.[2]) Dies Zeugniss giebt ihm auch Burney (a. a. O. I. S. 120), der den Meister 1770 in Venedig besuchte und von den unter seiner Leitung stehenden Concerten im Conservatorium *degli Incurabili* sagt, dass sie „in Ansehung der Stimmen und des Orchesters alles übertreffen". „Es scheint" fügt er hinzu „als wenn Signor Galuppi's Genie, gleich dem des Tizian, durch das Alter noch feuriger geworden sei. Er kann jetzt nicht weniger als siebenzig Jahre alt sein, und dennoch räumt jedermann hieselbst ein, dass seine letzten Opern und Kirchencompositionen mehr voll Geist, Geschmack und Einbildungskraft sind, als irgend eine aus den verschiedenen Zeitpunkten seines Lebens."

Fast auf gleicher Höhe mit Lotti steht als Kirchencomponist ein zweiter Schüler des Legrenzi, Antonio Caldara (1670—1736). Geboren zu Venedig, begann er dort seine musikalische Lauf-

[1]) Dies scheint Arteaga (*Rivoluzioni del teatro musicale italiano* II. S. 31) mit dem Ausdruck *costume musicale* gemeint zu haben.

[2]) Nach Caffi (a. a. O. II. S. 64) war Galuppi schon von seiner Ernennung zum Capellmeister der Markuskirche an (1762) eifrig bemüht, das dortige Orchester zu heben. In seinem Todesjahr bestand es aus 35 Musikern (Streichinstrumente, Oboen, Flöten, Hörner und Trompeten) und leistete so Ausserordentliches, dass es unter dem Namen *L'orchestra di Buranello* in ganz Italien als Muster galt.

bahn als Sänger an der Markuscapelle, war von 1714—1718 am Hofe von Mantua angestellt, und begab sich im letztgenannten Jahre nach Wien, wo er zwanzig Jahre hindurch die Stelle eines Vicecapellmeisters Kaiser Karl's VI. bekleidete. Später zog er sich in seine Vaterstadt zurück, die er bis zu seinem Tode nicht mehr verliess.[1]) Von den neunundsechzig Opern, die er von 1689 an zur Aufführung gebracht hat, ist die weitaus grössere Hälfte für Wien geschrieben, wo er vom Hofe wie vom Publicum ausserordentlich geschätzt wurde. Eine kunsthistorische Bedeutung kann Caldara als Operncomponist jedoch nicht beanspruchen, denn mit den Meistern der Neapolitanischen Schule verglichen, erscheint er schwächlich und ohne Originalität, auch in seinen für Deutschland geschriebenen Opern, obwohl sich diese durch grösseren harmonischen Reichthum von den früheren vortheilhaft unterscheiden. Dagegen sind seine Kirchenwerke von classischem Werth und des Ehrenplatzes würdig, der ihnen neuerdings in den Programmen der besseren geistlichen Concerte angewiesen ist. Vor allen ist sein sechzehnstimmiges Crucifixus (1840 von G. W. Teschner in Breslau bei Leuckart herausgegeben) sowohl durch die Reinheit des Satzes und die wirkungsvolle Behandlung der Singstimmen beachtenswerth, wie auch durch die eigenartige Auffassung der Textesworte, die nicht, wie bei Lotti, den tiefen Ernst und die Tragik des zu schildernden Vorganges, sondern mehr die tröstlichen Empfindungen beim Anblick des überwindenden Dulders wiederspiegelt.

Der gefeiertste von allen Meistern dieser letzten Kunstepoche Venedigs aber ist Benedetto Marcello, geboren 1686 daselbst als Sohn einer Patrizier-Familie, gestorben 1739 zu Brescia. In seinem elterlichen Hause, wo die bedeutendsten Musiker jener Zeit, ein Hasse, Porpora, Jomelli, Traetta und der Violinist Tartini häufige Gäste waren, empfing er schon früh musikalische Anregung, und als er später unter Leitung des Francesco Gasperini, damals Capellmeister am Conservatorium *della pietà* das Studium der Composition begann, ergab er sich demselben mit solchem Eifer, dass man für seine Gesundheit fürchten musste, und ihm sein Vater zeitweilig das Notenpapier entzog. Mit seiner musikalischen Erziehung, an welcher sich später auch noch Lotti betheiligt haben soll, hielt die wissenschaftliche gleichen

[1]) Wenn wir Fétis glauben dürfen, der der Behauptung Gerber's, Anton Schmid's und Anderer, Caldara sei in Wien gestorben, mit Entschiedenheit entgegentritt.

Schritt, und auf Grund dieser vielseitigen Bildung konnte er zu einer Berühmtheit gelangen, die ihm seine Compositionen allein kaum verschafft haben würden. Ungewöhnlich früh — schon im Alter von 21 Jahren — zum Mitglied des grossen Rathes seiner Vaterstadt erwählt, sah er sich veranlasst in den Staatsdienst zu treten, und dieser Laufbahn blieb er bis zu seinem Tode treu, ohne dabei aufzuhören, der Musik und den literarischen Beschäftigungen alle seine Mussestunden zu widmen. Im Jahre 1730 ging er als Statthalter der Republik (Proveditore) nach Pola in Istrien, litt jedoch so sehr vom dortigen Klima, dass er dies Amt acht Jahre später mit dem eines Schatzmeisters (Camerlingo) in Brescia vertauschte. Doch sollte er sich dieses vortheilhaften Wechsels nur kurze Zeit erfreuen, da er schon nach drei weiteren Jahren an der Schwindsucht starb.

Marcello wird mit Recht als eine der künstlerischen Zierden nicht nur Venedigs, sondern ganz Italiens betrachtet. Er ist der würdige Repräsentant jenes Dilettantismus (dies Wort in seinem idealen Sinne genommen) welcher ein Merkmal des italienischen Geisteslebens während des Renaissance-Jahrhunderts bildet, seitdem aber immer seltener wurde. Von seinen Compositionen hatten die dramatischen (u. a. die Oper *La fede riconosciuta*, zuerst aufgeführt in Vicenza 1702 und das 1710 erschienene Oratorium Giuditta) zu denen er die Texte meist selbst gedichtet hat, einen verhältnissmässig geringen Erfolg. Um so grösser war der Beifall, den er als Kammercomponist fand, und nachdem er 1717 seine *Canzone madrigalesche ed Arie per camera a due, a tre, a quattro voci* veröffentlicht hatte, vereinigten sich die Kritiker Italiens und des Auslandes (in Deutschland z. B. Mattheson und Scheibe) um ihn den vorzüglichsten Meistern dieser Gattung zur Seite zu stellen. Auch als Instrumentalcomponist erregte er grosses Aufsehen, theils mit seinen Concerten für fünf Instrumente, theils mit seinen Claviersonaten, welche letztere durch ihre Originalität noch heute zu interessiren geeignet sind, wenn sie gleich hinsichts der Technik des Clavierspiels keinen bemerkenswerthen Fortschritt bezeichnen. Dasjenige Werk aber, welches am meisten zu Marcello's künstlerischem Ruhm beigetragen hat, sind seine Melodien zu fünfzig Psalmen David's, frei in's Italienische übertragen von Giustiniani, erschienen 1724—1727 zu Venedig unter dem Titel *Estro poetico-armonico*. Diese Psalmen sind für eine, zwei, drei und vier Stimmen mit beziffertem Bass für Orgel oder Clavier gesetzt, einige auch mit Begleitung eines obligaten Violoncells oder zweier Violinen. Ein durchweg treffender Gefühlsausdruck, eine

ausgeprägte Individualität und ungewöhnliche Kühnheit der harmonischen Verbindungen bei gleichzeitigem Streben nach antiker Einfachheit, sind die Kennzeichen dieser Psalmencomposition und würden ihre Berühmtheit rechtfertigen, wenn sich nicht der Autor durch seine vielfach an die Instrumentalmusik streifenden Rhythmen und häufig opernhafte Melodik als ein Kind seines Jahrhunderts verriethe. Für diese Schwäche seines Werkes können auch die antiken oder doch antikisirenden Melodien nicht entschädigen, die er dem gregorianischen Gesange und dem Cultusgesange der spanischen Juden entnommen und dann allerdings mit Geist und Geschick für seinen Zweck zu verwerthen gewusst hat.

Auch in seinen besten Momenten vermag Marcello den Dilettanten nicht ganz abzustreifen und jene echt künstlerische Freiheit und Absichtslosigkeit zu erreichen, die uns in den Gesängen eines Carissimi, Legrenzi, Lotti so erquicklich berührt. Deshalb können wir auch nicht in die überschwenglichen Lobreden der Zeitgenossen einstimmen, deren Aufrichtigkeit sich übrigens, nach den zahlreichen Auflagen des Psalmenwerks, auch in fremden Sprachen, zu urtheilen, nicht bezweifeln lässt; am allerwenigsten in den Panegyricus des Mattheson, der sich zu der Behauptung versteigt, wie man bisher vom Palestrinastil geredet habe, so werde man fortan von einem Marcellostil reden. „Stets sehen wir" sagt von Dommer (Handbuch der Musikgeschichte. S. 374) bei Besprechung des genannten Werkes „in Marcello den Verehrer und Nachbildner des Alterthums mit dem Cavalier des 18. Jahrhunderts stark in Conflict. Seine Musik verhält sich zur Tonempfindung der classischen Zeit etwa wie die moderne Versification der Psalmen zu ihren antiken Originalen, nur dass jene noch weniger Stil hat als diese. Sein Antikisiren bleibt äusserlich und gelangt zu keiner geistigen Blüthe, die vermeintliche alterthümliche Einfachheit bildet zur Sprache modern subjectiver Empfindung und Leidenschaft einen Contrast, den Marcello's unter merklichem Einfluss der Oper stehendes Streben nach geschmeidigem fliessenden Gesange zu vermitteln keineswegs geeignet ist. Die breit und voll sich ausbauenden Formen des echten Kirchenstils — ein Resultat des allseitigen Durchdringens und Austragens des Inhaltes und des tiefen Sichversenkens in denselben — sind einem, durch raschen Wechsel bald vorübergehender Empfindungen hervorgerufenen Wechsel der Bewegung und Ausdrucksform gewichen. Gebundene motettenartige und madrigalmässig frei imitirende Partien, ariose Sätze nach moderner Cantatenweise, Reci-

tative, Arien, duettirende Strophen, Fugen etc. wechseln, den einzelnen Bewegungen des Textes folgend, häufig mit einander ab. Die Musik ordnet sich in ihrer Gesammtgestaltung und in allen Einzelheiten der Poesie völlig unter, das Ganze erscheint in seiner Totalität viel bewegt und dramatisirend, aber weit entfernt von jener grossartigen Ruhe und ernsten, leidenschaftslosen, alle subjectiven Sonderinteressen dem Allgemeinen unterordnenden Haltung, auch inmitten der tiefsten Gefühlserregtheit, welche zu allen Zeiten einen Charakterismus der echten Kirchenmusik ausgemacht hat."

Als Schriftsteller ist Marcello in hohem Grade beachtenswerth, mag er sich als geistvoller Aesthetiker und dankbarer Verehrer der Alten zeigen, wie in der Vorrede zum dritten Bande seiner Psalmen, oder mit Witz und Scharfsinn die künstlerischen Schwächen seiner Zeit geisseln, wie in seiner Satire *Il teatro alla moda.*[1]) Hier werden sämmtlichen an einem Operntheater Betheiligten ironische Rathschläge gegeben, die man nicht ohne Lachen lesen kann, wie unerfreulich auch die dabei zu Tage tretenden Zustände erscheinen. Den Anfang macht der „moderne" Dichter „welcher beileibe nichts von Musik verstehen darf, da er andernfalls den Alten gleichen würde, bei denen Dichter und Musiker eins waren ... Wenn sich zufällig zwei Gatten im Gefängniss finden, und der eine von ihnen wird zum Tode geführt, so ist es unumgänglich nothwendig, dass der andere auf der Bühne zurückbleibe, um eine Arie zu singen, und zwar eine mit fröhlichem Text, um die Betrübniss der Zuhörer zu verscheuchen und ihnen zu beweisen, dass alles nur Scherz ist ... Wenn zwei Personen sich ihre Liebe erklären oder eine Verschwörung anzetteln etc., so dürfen sie dies nie anders thun als in Gegenwart einer hinreichenden Anzahl von Choristen und Statisten ... Die Rolle des Vaters oder des Tyrannen muss, sofern sie die Hauptrolle ist, stets den Sopranisten (Castraten) zufallen; dem Tenor und dem Bass bleiben dann die Befehlshaber der Soldaten, die Vertrauten der Könige, die Hirten, Boten etc. reservirt." — Sodann kommt der Componist an die Reihe; der moderne „Maestro di musica" muss die Dichtung, den Inhalt des Textes völlig ignoriren. „Ist er Clavierspieler, so braucht er von den Streich- und Blasinstrumenten nichts zu verstehen, ist

[1]) Diese Schrift erschien ohne Datum und Autornamen um 1720 und erlebte zahlreiche Auflagen; die neueste 1882 in Neapel als Prämie für die Abonnenten der Zeitschrift *Archivio musicale.*

er dagegen mit den letzteren vertraut, so braucht er sich um das Clavier nicht zu kümmern[1] . . . Er wird dem Theaterdirector seine Dienste gegen ein äusserst geringes Honorar anbieten, indem er sich der tausende von Scudi erinnert, welche die Primadonnen und ersten Sänger für sich beanspruchen." — Weiterhin wird von den Pflichten des Sängers gehandelt: „Es ist durchaus nicht nothwendig, dass er Lesen und Schreiben gelernt hat, dass er die Vocale und Consonanten richtig ausspricht, dass er den Sinn der Textesworte versteht; wohl aber muss er fähig sein, Worte, Silben und Buchstaben gehörig zu verwirren, damit er Gelegenheit zu geschmackvollen Passagen, Trillern, Appoggiaturen und endlosen Cadenzen finde. Auf der Bühne sei er stets bedacht, mit halb geschlossenem Munde und durch die Zähne zu singen, kurz, er thue sein möglichstes, dass man vom Text auch nicht ein Sterbenswörtchen verstehe." In ebenso beissendem Tone geht es dann über die Primadonna her, bei welcher Gelegenheit auch einige kräftige Seitenhiebe nach ihrer Begleitung, entweder die „Virtuosen-Mutter" oder der „Signor Procolo", ein selbstgewählter Beschützer, geführt werden, und schliesslich bekommen noch der Impresario, die Orchester-Musiker, das Ballettcorps, der Maschinist, der Decorationsmaler bis zum Theaterschneider ihr Theil.

Das Aufsehen, welches diese Schrift in der gesammten Theaterwelt erregte, war ausserordentlich, und ihre Wirkung eine für die Kunst durchaus wohlthätige und reinigende. Das Verdienst ihres Autors wird auch dadurch nicht vermindert, dass er, wie Ambros („Bunte Blätter" II. S. 5.) hervorhebt, seine Grundsätze noch nicht praktisch bewährt und in seiner Oper *Gli Orazi e Curiazi* den conventionellen Prunkstil seiner Zeit vollständig beibehalten hat. Möglich, dass Marcello auch diesen weiteren Schritt nicht gescheut hätte, wäre er länger am Leben geblieben und durch die Staatsgeschäfte nicht behindert gewesen, die von ihm angestrebten Reformen mit ganzer Kraft zu betreiben. Seine amtliche Stellung war es auch, die ihn selbstverständlich abhielt, sich als Lehrer zu bethätigen, als welcher er unter anderen Umständen jedenfalls den grössten Einfluss ausgeübt haben würde. Eine von ihm handschriftlich hinterlassene, im Alter von einundzwanzig Jahren verfasste Compositionslehre „Teoria musicale ordinata alla moderna prattica" lässt darauf schliessen, dass es ihm an der Fähigkeit, sich lehrend mitzutheilen, keineswegs

[1]) Hierbei hat man sich der wichtigen Rolle zu erinnern, welche das Clavier als Orchesterinstrument zu des Autors Zeit spielte.

gemangelt hat, und die berühmteste dramatische Sängerin Italiens, Faustina Bordoni (später die Gattin des Componisten Hasse), die während kurzer Zeit seine Schülerin war, hat wiederholt anerkannt, dass sie ihre Erfolge zum grossen Theil seiner Unterweisung zu danken habe.

* *
*

Verzichten wir auf die nähere Bekanntschaft der kleineren Meister, welche das reiche Ensemble der Venezianischen Musik des 18. Jahrhunderts vervollständigt haben,[1]) und wenden wir uns zu den hervorragenden, in anderen Städten Italiens wirkenden Tonkünstlern, so begegnen wir zunächst in Rom dem schon mehrfach und zuletzt als Lehrer der Neapolitaner Durante und Leo genannten Pitoni, dessen Bedeutung als Tonlehrer durch die Anziehungskraft, die er als solcher selbst auf die Schüler des A. Scarlatti ausüben konnte, wohl hinlänglich erwiesen ist. Gleichzeitig mit ihm wirkte der dem Leser ebenfalls schon bekannte Bernardo Pasquini (1637—1710) und zwar nicht allein als Organist, sondern auch als ein in allen Stilen, besonders im Palestrinastil wohlerfahrener Componist und Compositionslehrer. Wie Baini im zweiten Bande seiner „Memorie di Palestrina" (S. 70, Anmerkung 518) mittheilt, sandte sogar der Kaiser Leopold I. die Künstler seiner Capelle zu ihm, damit sie seines Unterrichts theilhaftig würden. Derselbe Autor citirt auch die Worte eines Schülers des Pasquini: „Wer das glückliche Loos gehabt, sich in der Schule des hochberühmten Bernardo Pasquini auszubilden, oder wer auch nur sein Spiel gehört und gesehen hat, der wird die einzig wahre, schöne und edle Art des Vortrags und der Begleitung kennen gelernt haben." Dieser Schüler aber war kein Anderer als Francesco Gasparini, geb. zu Lucca um 1660,[2]) zeitweilig Capellmeister am Conservatorium *della pietà* in Venedig (woselbst wir ihm schon als Lehrer des Marcello begegnet sind) und von 1735 bis zu seinem, zwei Jahre später erfolgten Tode Capellmeister an der Laterankirche zu Rom. Als Lehrer muss er in nicht geringerem Ansehen gestanden haben als Pitoni, da A. Scarlatti ihm sogar seinen eignen Sohn Domenico zur Ausbildung anvertraut hat. Quanz, der 1724 seinen Aufenthalt in Rom dazu benutzte, sich unter Leitung des damals zweiundsiebzigjährigen Meisters in der Composition zu

[1]) Ueber die namhaftesten derselben giebt Caffi im ersten Bande seines schon citirten Werkes genaue Auskunft.

[2]) Nach Fétis 1665, nach Hawkins 1650.

vervollkommnen, nennt ihn „einen leutseligen und ehrlichen Mann, welcher nicht nur ein gelehrter Contrapunktist, sondern auch zugleich ein angenehmer und klarer Operncomponist seiner Zeiten war". Auch hebt er hervor, dass Gasparini nach beendigtem Unterrichtcursus sich erboten habe, alles was er (Quanz) noch bei seinem Aufenthalt in Rom componiren würde, ohne Entgeld zu verbessern, und fügt hinzu: „Ein seltenes Beispiel von einem Italiener!" [1])

Ausser einigen dreissig Opern, mehreren Oratorien und einer grossen Zahl von Kammercantaten hat Gasparini noch eine, weit über Italien hinaus berühmt gewordene Generalbasslehre hinterlassen, welche 1683 unter dem Titel *L'Armonico prattico al cembalo* zu Venedig erschien und bis 1802 sieben neue Auflagen erlebt hat. Heinichen urtheilt in seinem „Generalbass in der Composition" (S. 91) über dies Werk etwas von oben herab, und tadelt die Weitläuftigkeit der Regeln „welche mehr einem soliden Componisten als Generalbassisten (der den schon componirten Generalbass nur executiren soll) zu wissen nöthig sind"; im Weiteren aber bezeugt er dem „braven und in Italien durchgehends renommirten Gasparini" seine Hochachtung, indem er ihn als mustergültigen Componisten häufiger citirt, als irgend einen andern italienischen Meister seiner Zeit.

Zu den musikalischen Zierden Roms ist endlich noch Tommaso Baj zu rechnen, geb. um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Crevalcuore unweit Bologna, gest. zu Rom 1714, nachdem er ein Jahr zuvor zum Capellmeister der vaticanischen Capelle ernannt war. Der Ruhm Baj's ist nur auf ein einziges Werk begründet, dieses aber ist bedeutend genug, um ihn den Besten seiner Zeit zur Seite zu stellen: es ist jenes Miserere, welches bis in die neueste Zeit abwechselnd mit dem des Allegri (S. S. 67) bei der Charfreitagsfeier in der sixtinischen Capelle gesungen worden ist. [2]) Beinahe ein Jahrhundert lang hatte man jahraus jahrein bei dieser Veranlassung das Miserere von Allegri vorgetragen, nachdem es seiner Zeit unter dreizehn Compositionen des gleichen Textes den Vorzug erhalten hatte. Endlich schrieb Baj auf Wunsch des päpstlichen Sängercollegiums ein neues, und dasselbe fand solchen Beifall, dass man nicht zögerte, es

[1]) Vgl. Marpurg „Beiträge" I. S. 223.

[2]) Vom Jahre 1821 an kam noch ein drittes Miserere hinzu, vom päpstlichen Capellmeister Baini, eine Composition ohne einen Zug von Leben und Kraft, wie Mendelssohn schreibt (Reisebriefe S. 170), der es 1831 in der sixtinischen Capelle hörte.

hinfort neben dem des Allegri zur Aufführung zu bringen. Später machte man noch wiederholte Versuche mit anderen Componisten, so u. a. 1768 mit Tartini, doch vermochte keiner von ihnen das Baj'sche Miserere zu verdrängen. Dies Werk schliesst sich in der Form dem des Allegri eng an; die verschiedenen Strophen sind abwechselnd fünf- und vierstimmig componirt, die Schlussstrophe achtstimmig. Melodisch und rhythmisch von höchster Einfachheit, bringt es doch durch die Reinheit und Erhabenheit seines Stils eine Wirkung hervor, welche der des Allegri'schen Miserere kaum etwas nachgiebt.

Mit Rom theilte sich Bologna in die Aufgabe, die werthvollen Traditionen der vergangenen Jahrhunderte nicht untergehen zu lassen. Hier bildete sich unter Leitung des Capellmeisters der Petroniuskirche Giovanni Paolo Colonna (geb. 1640 in Brescia, gest. 1695 in Bologna) eine Schule, deren Sprösslinge sich auf allen Gebieten der Composition ehrenvoll bewährt haben. Der bekannteste unter ihnen ist Giovanni Bononcini der jüngere, dessen zweifelhafter Ruf als Mensch, in Folge des vorhin erwähnten, in London versuchten Betruges uns nicht hindern darf, seine künstlerischen Verdienste gebührendermaassen anzuerkennen. Ein Componist, der sich, wie er, mehrere Jahre hindurch neben einem Händel in der Gunst des seit langem durch vortreffliche musikalische Leistungen verwöhnten Londoner Publicums erhalten konnte, darf eine kunstgeschichtliche Bedeutung mit Recht beanspruchen, wie weit er auch für unsern Blick unter seinen Rivalen hinabgesunken ist. Bononcini wurde um 1670 in Modena geboren, und erhielt seine musikalische Erziehung, bevor er in die Schule des Colonna eintrat, von seinem Vater, dem nachmals berühmten Contrapunktisten Giovanni Maria Bononcini. Nach beendigter Ausbildung machte er Reisen nach Wien und Berlin und hielt sich 1720 in Rom auf, wo er einen Ruf nach London erhielt, um neben Händel und dem Bologneser Attilio Ariosto als Componist an der italienischen Oper zu wirken. Schon seine erste, in demselben Jahr aufgeführte Oper „Astarto" gefiel so allgemein, dass sie in einer Saison dreiundzwanzig Mal aufgeführt werden konnte, und in Folge dessen bildete sich um ihn eine Partei, welche an Stärke und Einfluss derjenigen Händel's nichts nachgab. Die Aufführung der Oper „Muzio Scävola" (1721), zu welcher Bononcini den mittleren und Händel den letzten Act geschrieben — den ersten hatte man dem Violoncellisten und Componisten Pippo, eigentlich Filippo Mattei aus Bologna übergeben — vermochte eine Entscheidung des Partei-

streites noch keineswegs herbeizuführen, denn Bononcini zeigte hier, ausser seiner unbestreitbaren tonsetzerischen Tüchtigkeit, noch ein besonderes Geschick, dem Zeitgeschmack Zugeständnisse zu machen, und überdies hatte er sich durch sein virtuoses Violoncellspiel, nicht minder auch durch sein excentrisches, vom Publicum als Genialitäts-Aeusserung gedeutetes Auftreten in den aristokratischen Kreisen des Londoner Publicums Ansehen zu verschaffen gewusst.

„Manches andere kam hinzu" sagt Chrysander (Händel, II. S. 66) „diesem Componisten eine persönliche Bedeutung zu verleihen. Seit fünfundzwanzig Jahren hatte er in Italien und Deutschland einen berühmten Namen. In England waren mehrere Melodien „von Bononcini" in den Gesellschaftsgesang übergegangen, und obwohl diese zur guten Hälfte von seinem, in England unbekannten älteren Bruder Marc' Antonio componirt waren, wurde doch alles dem Einen Giovanni zugeschrieben." Trotz alledem aber konnte der Künstler nur so lange im Londoner Musikleben eine Rolle spielen, als Händel's grossartige Natur dort unverstanden blieb; in dem Maasse, wie das Verständniss der Kunstfreunde für die Musik des letzteren wuchs, musste Bononcini's Stern erbleichen, und indem er die äussersten Anstrengungen machte, es seinem deutschen Nebenbuhler gleich zu thun, traten seine Schwächen immer deutlicher zu Tage. Anfangs hatte man ihn dem Scarlatti gegenüber gestellt und mit Recht die grössere Ausdehnung seiner Melodien gerühmt, ohne zu berücksichtigen, dass ihnen die Bildsamkeit und Entwickelungsfähigkeit der Scarlatti'schen Melodien mangelte. Händel aber hatte, wie Chrysander weiterhin richtig bemerkt, die langen Melodien Bononcini's, ja weitaus längere, und ihnen wohnte wieder die Scarlatti'sche Kernhaftigkeit inne. Sie wuchsen auf wie ein Baum, prächtig und einheitlich gestaltet, breiteten, belaubten sich, trieben Blüthen und Früchte. Gewaltsam fühlte sich Bononcini auf dieses weitere und freiere Gebiet getrieben. Er warf sich jetzt ebenfalls auf das Grössere, anfangs mit einem Glücke, welches seinem Dünkel und der vorgeblichen Geringschätzung des Gegners entsprach, bald aber zum gänzlichen Unterliegen.

Auch dadurch konnte Bononcini den Niedergang seines Ruhms nur zeitweilig aufhalten, dass er durch Schmeicheleien aller Art die national-englische Musikpartei für sich zu gewinnen suchte, und mit ihr vereint den Kampf gegen Händel fortführte. Immer mehr gegen den deutschen Meister zurückgesetzt, suchte er denselben später dadurch zu discreditiren, dass

er eine „Anweisung für Componisten und Sänger“ veröffentlichte, in welcher er durch versteckte Anspielungen zu beweisen suchte, dass Händel's schönste Gesänge viel zu sehr mit Instrumenten überladen seien, und eher Sonaten als Arien genannt werden müssten. Doch konnten diese Verkleinerungsversuche höchstens noch bei den italienischen Gesangsvirtuosen Gehör finden. Endlich trat die schon vorhin erwähnte Katastrophe ein, welche dem Wirken Bononcini's in London für immer ein Ende machte. Um 1728 hatte er der Akademie jenes fünfstimmige Madrigal überreicht, zum Beweise seiner Meisterschaft auch im polyphonen Tonsatze; drei Jahre später aber fand ein Mitglied der Akademie dasselbe Stück in Lotti's „Duetti, Terzetti e Madrigali“. Deswegen interpellirt, scheute sich Bononcini nicht, den Lotti des Plagiats zu beschuldigen; inzwischen aber hatte dieser so vollgültige Beweise seiner Autorschaft beigebracht, dass selbst die eifrigsten Anhänger Bononcini's nicht länger für ihn eintreten konnten, und er sich bald völlig isolirt sah. „Verlassen von seinen früheren Beschützern und Bewunderern“ so schliesst Chrysander (a. a. O. S. 301) seine ausführliche Darlegung dieses Handels „nahte sich ihm jetzt ein italienischer Abenteurer, der sich als Graf Ughi schon mehrere Jahre in der vornehmen Welt Londons herumgetrieben, theilte ihm mit, er habe endlich die wahre Goldmacherkunst erfunden, und schlug ihm vor, das Geheimniss gemeinsam mit ihm auszubeuten. Man schämt sich zu erzählen, dass der siebzigjährige (nach seiner eignen capriciösen Behauptung schon achtzigjährige) Bononcini hierauf einging. Goldmacher und Compagnie verliessen Ende 1732 oder Anfang 1733 London, durchstreiften das europäische Festland und trieben sich besonders in Paris und Wien herum. In der äussersten Noth musste die Himmelsgabe der Tonkunst immer wieder helfend beispringen. Für den Kaiser setzte Bononcini noch 1748 ein Te Deum zur Feier des Aachener Friedens; von Wien begab er sich nach Venedig zur Composition einer Oper, neunzig Jahre alt — und damit entschwindet er unseren Augen.“

Ein ungleich besseres Andenken hat sich ein anderer, aus der Schule des Colonna hervorgegangener Künstler zu erhalten gewusst: Giovanni Carlo Maria Clari, geb. 1669 zu Pisa, woselbst er um 1736 noch lebte, nachdem er eine Reihe von Jahren als Capellmeister in Pistoja gewirkt hatte. Der Bühne hat Clari seinen Tribut entrichtet, indem er 1695 in Bologna eine Oper „Il savio delirante“ zur Aufführung brachte; doch konnte der Beifall, den dieselbe fand, ihn nicht zu weiterer Thätig-

keit für das Theater veranlassen, vielmehr suchte und fand er das seinen Anlagen am meisten entsprechende Schaffensgebiet in der Kirchen- und Kammermusik. Die Literatur der ersteren hat er durch ein gediegen gearbeitetes und durchaus stimmungsvolles *De profundis* für 4 Stimmen mit Orgel und Orchester bereichert, welches der ihm neuerdings zugewendeten Beachtung durchaus würdig ist; als vollendete Typen ihrer Gattung aber dürfen seine 1720 erschienenen Kammergesänge zu zwei und drei Stimmen gelten, denn nächst Steffani hat keiner sich auf diesem Gebiete mit mehr Freiheit und Anmuth bewegt als er, wie dies namentlich das reizende, von ihm handschriftlich hinterlassene Duett „Quando tramonta il sole" beweist, welches Martini im zweiten Bande seines „Saggio fondamentale di contrappunto" (S. 25) als Beispiel aufgenommen hat. — Die übrigen, mit Bologna in engerem oder weiterem Zusammenhange stehenden Componisten, denen die gleiche Auszeichnung von Seiten des soeben genannten berühmten Tonlehrers zu Theil geworden, sind Antonio Pacchioni, ein Schüler des älteren Bononcini, geb. 1654 in Modena, gest. 1738 daselbst als herzoglicher und Dom-Capellmeister, der mit einer fünfstimmigen Fuge im Palestrinastil (*Artifiziosissima fuga*, wie Martini sie nennt) im *Saggio* vertreten ist; ferner Antonio Perti, geb. 1661 zu Bologna, gest. daselbst 1756, Schüler seines Oheims Lorenzo Perti und des Pater Franceschini, allgemein verehrt als Kirchen- und Operncomponist, auch von den deutschen Kaisern Leopold I. und Karl VI., die ihn wiederholt und unter den vortheilhaftesten Bedingungen nach Wien zu ziehen suchten, jedoch vergebens, da er den ihm anvertrauten Posten eines Capellmeisters der Petroniuskirche seiner Vaterstadt jedem andern vorzog; endlich Giovanni Antonio Ricieri, geb. zu Vicenza in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, zeitweilig im Dienste des polnischen Fürsten Stanislaus Rzewski, dann Vorsteher einer Componistenschule in Bologna und als solcher einer der Lehrer des Martini, zuletzt Capellmeister in Cento, wo er 1746 starb.[1])

Noch mehr als diesen Componisten dankt Bologna seinen musikalischen Ruhm den Männern, die es seit Ende des 17. Jahrhunderts unternahmen, die Lehre von der Harmonie und dem Contrapunkt auf Grund der bisher gemachten Erfahrungen nach allen Seiten hin auszubilden, und die beim reinen Satz zu

[1]) So Fétis im Widerspruch mit Martini, nach dessen Angabe im *Saggio fondamentale* Ricieri im genannten Jahre zu Bologna gestorben ist.

beobachtenden Regeln derart festzustellen, dass ihre Gültigkeit fortan nicht mehr bestritten werden konnte. Schon im Mittelalter, seit Gründung seiner Universität im Jahre 1119 als Pflegerin der Wissenschaften hochberühmt, hatte Bologna auch an den Bestrebungen zur Förderung der musikalischen Theorie stets lebhaften Antheil genommen. Hier war es, wo 1482 (?) der Spanier Bartolommeo Ramîs de Pareja sein Werk „De Musica tractatus" veröffentlichte, in welchem er die von seinen Vorgängern als unantastbar angesehenen Lehren des Guido von Arezzo einer scharfsinnigen Kritik unterwarf, und ebenfalls in Bologna trat vier Jahre später Niccolò Burci (Burtius) für jene Lehren in die Schranken. Als Dritter erschien 1491 auf dem Kampfplatz ein Schüler des Pareja, der nachmals berühmteste Musikgelehrte Italiens, Giovanni Spataro (1460—1541, von 1512 bis zu seinem Tode Capellmeister der Petroniuskirche), um unter lebhafter Theilnahme der wissenschaftlichen Kreise auch des Auslandes den Streit noch bis weit in's 16. Jahrhundert hinein zu verlängern.[1]) Mit gleichem Eifer, aber mit noch besserem Erfolg arbeiteten die Bologneser Theoretiker des 17. Jahrhunderts an dem Gebäude ihrer Wissenschaft, vor allen Giovanni Maria Bononcini (der ältere, Vater des obengenannten Componisten dieses Namens), geb. 1640 zu Modena, gest. 1678 als Capellmeister der Petroniuskirche zu Bologna. Sein Hauptwerk „Musico pratico", erschienen daselbst 1673 (der zweite Theil auch in deutscher Uebersetzung 1701 in Stuttgart), handelt in seinem ersten Theil von der musikalischen Theorie, im zweiten vom einfachen, gemischten *(composto)* und doppelten Contrapunkt sowie von den Kirchentönen, und konnte bei der Gründlichkeit und Klarheit der Darstellung den Studirenden wichtige Dienste leisten, bis es durch das von denselben Grundsätzen ausgehende, seinem Zweck aber ungleich besser entsprechende Fux'sche Lehrbuch „Gradus ad parnassum" (Wien, 1725) verdrängt und für immer entwerthet wurde. Dies Schicksal hatten auch die Arbeiten eines zweiten von seinen Zeitgenossen hochgeschätzten Theoretikers, des Angelo Berardi, geb. um Mitte des 17. Jahrhunderts in Santa Agatha unweit Bologna, nacheinander als Capellmeister in Spoleto, Viterbo und der römischen Vorstadt Trastevere angestellt. Von seinen,

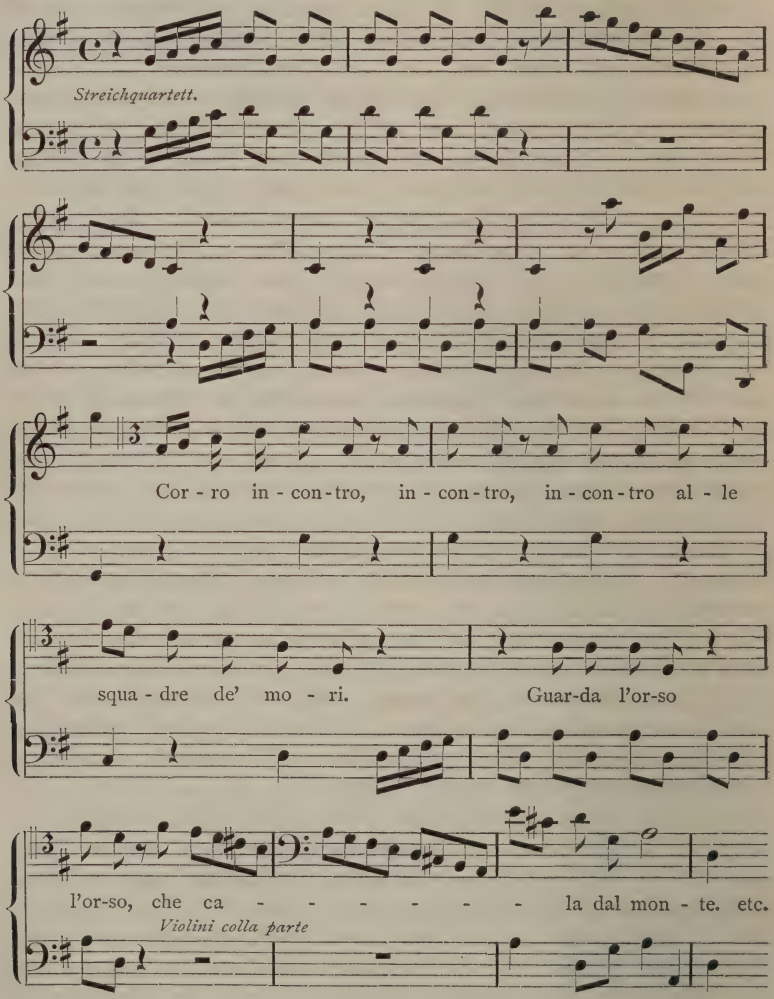
[1]) „Bologna war und blieb vor allen die gelehrte, forschende, wissende Stadt, auch in Sachen der Musik" sagt Ambros im dritten Bande (S. 587) seiner Geschichte der Musik, woselbst man (S. 150 und S. 166) den Verlauf der Streitigkeiten zwischen Burci und Pareja, Franchinus Gafor und Spataro ausführlich dargestellt findet.

sämmtlich in Bologna veröffentlichten Werken ist das bedeutendste unter dem Titel „Documenti armonici“ 1687 erschienen; es konnte epochemachend wirken, da hier zum ersten Mal zwei der wichtigsten Disciplinen der modernen Tonsetzkunst, der doppelte Contrapunkt in der Octave, Decime und Duodecime, sowie die tonale Fuge mit freier Modulirung der Beantwortung des Thema, durch methodische und systematische Behandlung in den Unterricht eingeführt wurden. Neben diesen Männern ist noch der Franciscanerpater Angelo Predieri (1655—1731) zu nennen, als einer, welcher durch Beispiel und Lehre den Ruf Bologna's als hohe Schule des Contrapunkts mit begründet hat.

Einen andern, noch schneller zum Ziele führenden Weg verfolgte ein Schüler des Leztgenannten, dessen Ruhm als Tonlehrer den aller seiner Vorgänger überstrahlt hat, der mehrfach erwähnte Franciscanerpater Giambattista Martini, gewöhnlich Padre Martini genannt (geb. 1706 zu Bologna, gestorben daselbst 1784) in seinem Lehrbuch „Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto“, erschienen zu Bologna 1774—1775 in zwei Bänden, indem er sich darauf beschränkt, eine Anzahl zum Unterricht geeigneter Tonsätze verschiedener Meister von Josquin des Près an bis auf seine Zeitgenossen mitzutheilen und sie mit strengster Gewissenhaftigkeit und ungemeinem pädagogischem Scharfblick zu analysiren. Auf diesem Wege war ihm bereits vorangegangen sein Schüler Giuseppe Paolucci, ebenfalls Franciscanerpater (geb. 1727 zu Siena, gest. 1777 zu Assisi), dessen Lehrbuch „Arte pratica di contrappunto“ erschienen zu Venedig 1765—1772 in drei Bänden, nicht weniger Nutzen gestiftet hat als das erstgenannte, und schon deshalb eine werthvolle Ergänzung zu demselben bildet, weil hier der concertirende Stil des 17. und 18. Jahrhunderts vorwiegend Berücksichtigung gefunden hat. Wenn so Martini seinen Ruhm als Lehrer des Contrapunkts mit Paolucci theilen muss, so hat er sich ein besonderes Verdienst um die Geschichte der Musik erworben durch seine 1757—1781 in drei Bänden zu Bologna erschienenen „Storia della Musica“. Dies Werk zeugt von einer erstaunlichen Gelehrsamkeit und Belesenheit, leidet jedoch an einer Weitschweifigkeit, welche die Lectüre ungemein erschwert; gleichwohl gereicht es, als Frucht der gewissenhaften Arbeit eines Menschenlebens, seinem Autor zu nicht geringer Ehre, und es ist nur zu bedauern, dass das von ihm hinterlassene Material zu einem vierten, die Musikgeschichte des Mittelalters behandelnden Bande unveröffentlicht geblieben ist.

Von den übrigen Städten Italiens haben in dieser Zeit noch namhafte Tonkünstler aufzuweisen: Ancona, wo Filippo Baroni als Domcapellmeister wirkte und als Componist im strengen Stil Ausgezeichnetes leistete, wie u. a. aus dem von Martini (Saggio S. 303) mitgetheilten Satz seiner Arbeit ersichtlich wird, einer achtstimmigen Fuge aus der 1710 erschienenen „Psalmodia vespertina"; der letztere rühmt auch Baroni's 1701 erschienene zweistimmige Canons als eine „Opera piccola di mole, ma grande di valore". Sodann Siena, wo Cristoforo Piocchi in gleicher Eigenschaft angestellt war und sich durch seine Kirchenwerke im strengen Stil einen geachteten Namen erwarb. Auch Padua zählte einen hervorragenden Componisten zu seinen Bürgern, den Francesco Antonio Vallotti (auch Valotti und Valloti geschrieben) welcher lange Jahre hindurch die Organistenstelle an der dortigen Antoniuskirche inne hatte, „in allen Dingen ein Meister seiner Kunst", wie Tartini, der an derselben Kirche die Stelle des ersten Violinisten bekleidete, in seinem „Trattato di Musica" (S. 100) von ihm ausgesagt hat. — Florenz macht sich auffallender Weise wenig oder gar nicht nach musikalischer Seite bemerkbar, so dass es scheinen könnte, als habe diese kunstsinnige Stadt ihre musikalische Productionskraft mit dem Moment, wo sie die Oper in's Leben gerufen, vollständig erschöpft. Höchstens darf sie sich rühmen, einem Componisten ersten Ranges das Leben gegeben zu haben, dem Francesco Conti, welcher später in Deutschland zu grosser Berühmtheit und zu einem ehrenvollen Wirkungskreis gelangte. Das Geburtsjahr dieses Meisters ist unbekannt, ebenso die Schule, in welcher er seine Ausbildung genossen hat. Die frühesten Nachrichten über ihn sind vom Jahre 1703, wo er als Theorbist in der wiener Hofcapelle angestellt wurde. Erst 1714 trat er in Wien als Operncomponist auf, nachdem bereits fünf Jahre zuvor seine erste Oper „Clotilda" in London aufgeführt war. In der Folge schrieb er noch elf Opern für Wien, von denen namentlich die komische Oper „Don Chisciotte (Don Quixote) in Sierra Morena" (1729) reichen Beifall fand, und 1722 erhielt er auch den Posten eines kaiserlichen Vicecapellmeisters. Mattheson rühmt von ihm in seinem „Vollkommenen Capellmeister" (S. 40), wo von der Geberdekunst die Rede ist „er sei in der Abbildung der Geberden durch musikalische Noten ungemein erfahren gewesen, und seine Einfälle führen auf dem blossen Papier fast eben die ergötzliche Wirkung mit sich, als ob man mit Augen allerlei lächerliche lebendige Posituren vor sich sehe". Proben einer

solchen Tonmalerei kann man in der letztgenannten Oper fast auf jeder Seite finden, z. B. in der Arie des Don Chisciotte im ersten Act:



Nach Quanz (a. a. O. S. 220), der 1723 in Prag bei den zur Krönung Karl's VI. veranstalteten musikalischen Aufführungen mit Conti zusammentraf, war er „ein erfindungsreicher und feuriger, obgleich manchmal etwas bizarrer Componist, für die Kirche sowohl, wie für das ernsthafte und komische Theater,

dabei einer der grössten Theorbisten, die jemals gewesen sind", und Scheibe stellt ihn in seinem „kritischen Musikus" (S. 401) als Meister im Cantatenstil einem Marcello und Astorga, Händel, Heinichen und Bigaglia[1]) zur Seite.

Wie die ersten, so sind auch die letzten Lebensjahre Conti's in Dunkel gehüllt, und dies mag dazu beigetragen haben, dass eine von Mattheson an obencitirter Stelle mitgetheilte Nachricht von einer skandalösen Affaire, die den Künstler in's Gefängniss geführt, zeitweilig Glauben finden konnte. Der von Mattheson abgedruckte, darauf bezügliche Brief aus Regensburg vom 19. October 1730, lautet wörtlich: „am 10. September ist zu Wien der kaiserliche *Compositore di Musica*, Francesco Conti, vermöge des, von dasigem *Consistorio* über ihn erkannten Kirchen-Bannes, vor die Thür der Cathedral-Kirche zu St. Stephan gestellet worden. Es hatten zwar Ihro Kaiserl. Maj. aus angebohrner höchsten Milde, das dreimalige Stehen auf eines gesetzet; nachdem sich aber der Mann das erstemahl, im Gesichte vieler hundert Personen, sehr übel aufgeführet, als ist derselbe den 17. Sept. zum andernmahl, vor obgedachte Kirch-Thüre, in einem langen, härenen Rock, so man ein Buss-Kleid nennet, zwischen zwölff Rumor-Knechten, die einen Kreis um ihn geschlossen, mit einer brennenden schwarzen Kertze in der Hand, eine Stunde lang gestellet worden; desgleichen auch am 24. *dito* geschehen soll. Seine Speise ist Wasser und Brodt, so lange er unter der geistlichen Obrigkeit stehet; nach Uebergebung aber an die weltliche soll derselbe dem von ihm geschlagenen Geistlichen 1000 Gulden Schmertzens-Geld, und noch alle Unkosten bezahlen, sodann vier Jahre auf dem Spiel-Berge sitzen, und nachgehends auf ewig aus den Oesterreichischen Landen verwiesen werden. Vorgemeldter Hoff-*Compositeur* ist darum zu solcher Straffe verurtheilet worden, dass er an einen weltlich-Geistlichen gewaltthätig Hand geleget, und selbigen mit vielen Schlägen übel tractiret hat." Folgen noch einige salbungsreiche Worte Mattheson's, in denen er dem Künstler Conti seine Anerkennung ausspricht „samt den hertzlichen Mitleiden, so ich über sein Unglück und grosse Sitten-Schwachheit empfinde" sowie die Moral: „für solcher schäd- und schimpflichen Geberden-Kunst wird sich ein ieder Componist auf das beste vorzusehen haben".

In Anbetracht der Autorität Mattheson's, und da keine Wider-

[1]) Diogenio Bigaglia, ein Pater des Venezianischen Benedictinerklosters San Giorgio Maggiore, geb. gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Venedig, hat sich durch seine Solo-Sonaten für Violine oder Flöte, noch mehr aber durch seine Cantaten grosses Ansehen bei seinen Zeitgenossen erworben.

legung erfolgte, wurde diese Erzählung vom Publicum willig angenommen, bis Quanz in seiner 1754 erschienenen Selbstbiographie die Ehrenrettung des Meisters unternahm. Quanz behauptet auf's Bestimmteste, dass Mattheson mit jenem regensburger Briefe hintergangen worden ist. „Es war nicht dieser Conti" sagt er (a. a. O. S. 219) sondern sein Sohn, der den Geistlichen geschlagen hatte, und deswegen die dort beschriebene Kirchenbusse thun musste. Die übrigen Umstände sind wahr. Weil dieser Sohn damals unter den sogenannten kaiserlichen Hofscholaren war, und sich auf die Composition legte, so hat es leicht geschehen können, dass man ihn mit dem Vater verwechselt hat. Ausser glaubwürdigern Zeugen, die damals in Wien gegenwärtig gewesen sind, und beide gekennet haben, ist auch dieses ein sicherer Beweis, dass es der Vater nicht gewesen sein könne, weil er im Carneval des 1732. Jahres die auf dem kaiserlichen Theater aufgeführte Oper „Issipile" in Musik gebracht: welches man mit dem in Wien gedruckten Buche dieser Oper allezeit beweisen kann. Dem Sohne ist die Landesverweisung erlassen worden. Er ist nach der Gefangenschaft wieder nach Wien gegangen, kömmt aber dem Vater in musikalischen Verdiensten im geringsten nicht bei. Man nennt ihn insgemein Contini. Dem Herrn Mattheson wird diese Rettung eines Mannes, für den er sonst überall eine besondere Hochachtung bezeuget, hier, wie ich hoffe, nicht zuwider sein."[1])

Zu den italienischen Componisten des 18. Jahrhunderts, deren Andenken sich bis zur Gegenwart am lebendigsten erhalten hat, gehört noch Emanuele d'Astorga (geb. 1681 zu

[1]) Dies Zeugniss des als Mensch wie als Künstler gleich achtbaren Quanz scheint mir unbedingtes Vertrauen zu verdienen; und da Mattheson bis zu seinem, zehn Jahre nach Veröffentlichung desselben erfolgten Tode kein Wort darauf zu erwidern gewusst hat, so darf man sein Verfahren dem Conti gegenüber ohne Weiteres als sträflichen Leichtsinn bezeichnen und die Ehre des letzteren als wiederhergestellt betrachten. Fétis freilich, der nicht nur als Polyhistor, sondern auch mit seiner Vielschreiberei und einer gewissen Scandalsucht häufig an Mattheson erinnert, behauptet auch in der zweiten Auflage seiner „Biographie universelle" die Position, die er vor Zeiten durch die Reproduction des regensburger Briefes eingenommen. Er stützt sich dabei lediglich auf die Thatsache, dass seit dem Erscheinen des „Vollkommenen Capellmeisters" (1739) keine Berichtigung erfolgt sei, während doch um diese Zeit noch zahlreiche Freunde des Conti am Leben gewesen seien. Quanz' Aussage, die er in dessen „Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen" gelesen haben will (!), weist er als eine „indirecte" und der früheren Nachricht „nur scheinbar widersprechende" zurück, und dessen gewichtigstes Argument, die Aufführung der „Issipile" im Jahre 1732 übergeht er einfach mit Stillschweigen!

Palermo, gest. 1736 in einem Kloster in Böhmen), bekannt nicht weniger durch sein *Stabat mater*, welches in letzter Zeit in vier Bearbeitungen (darunter eine von Robert Franz) herausgegeben ist, als durch seine tragischen Lebensschicksale.[1]) Als Sohn eines sicilianischen Adligen, welcher für die Freiheit seines Landes gegen die spanische Herrschaft kämpfte, musste er es im frühen Jünglingsalter erleben, dass sein Vater zum Schafott geführt wurde, ja er wurde sogar mit seiner Mutter dazu gezwungen, die Hinrichtung mit eignen Augen anzusehen. Der Tod seiner Mutter war die unmittelbare Folge dieser unmenschlichen Maassregel, er selbst aber verfiel in einen Zustand des Trübsinns, welcher nicht eher wich, als bis er im Kloster Astorga unweit Leon im nördlichen Spanien eine Zuflucht, und dort in der Beschäftigung mit der Tonkunst Beruhigung und Trost für die ausgestandenen Seelenleiden gefunden hatte. Im Jahre 1704 erscheint er, mit einer diplomatischen Sendung beauftragt, am Hofe zu Parma, nachdem er auf Veranstalten einer einflussreichen Beschützerin, der Oberhofmeisterin der Königin von Spanien, Gräfin Ursini, den Namen und Titel eines Barons von Astorga angenommen. Hier verliebt er sich in eine der Prinzessinnen, wird jedoch durch die Güte des Herzogs, der ihn mit schmeichelhaften Empfehlungen an den Hof Leopold's I. nach Wien sendet, noch zur rechten Zeit vor einem übereilten Schritt bewahrt. In Wien erregt er durch seine Leistungen als Sänger und Componist die Theilnahme des musikverständigen Kaisers in hohem Grade; nach dessen, schon im nächsten Jahr erfolgten Tode aber verlässt er die österreichische Hauptstadt und beginnt ein Wanderleben, welches ihn nach Italien, Spanien, endlich auch zu mehrjährigem Aufenthalt nach England führt. Im Jahre 1720 erscheint er noch einmal in Wien, doch wieder nur für kurze Zeit; dann verschwindet er in jenem böhmischen Kloster, dem er bis zu seinem Ende angehört hat.

Unter allen Compositionen Astorga's haben die für die Kammer bei seinen Zeitgenossen den meisten Beifall gefunden; trotz des zweifelnden Prognostikon, welches ihm von Heinichen gestellt worden (s. S. 254) wusste er sich durch seine Cantaten, die er gewöhnlich selbst am Clavier vortrug, die Achtung auch der strengsten Kritiker in solchem Maasse zu erwerben, dass sie es nie versäumen, seinen Namen denen der besten Meister dieser Gattung hinzuzufügen. Riehl, der im Allge-

[1]) Eine ausführliche Darstellung derselben findet man bei Rochlitz „Für Freunde der Tonkunst" (II. S. 55) sowie bei Riehl „Musikalische Charakterköpfe" (I. S. 22), woselbst auch Astorga's Verdienste als Componist eingehend betrachtet sind.

meinen auf die Kammercantate des 17. und 18. Jahrhunderts nicht gut zu sprechen ist, macht doch für Astorga's Cantaten eine Ausnahme. „Eine solche *Cantata a voce sola* aus der Zopfzeit" sagt er (a. a. O. S. 29) „ist sonst meist eine dürre schäferliche Liebesmusik, ein unendlicher, zu Trillern und Fiorituren ausgekräuselter Liebesseufzer. Ewig die gleiche Litanei von Treulosigkeit und Verrath und entsetzlicher Liebespein in Moll, oder andererseits von unaussprechlichem Liebesglück in Dur. Dergleichen Cantaten sind dann — buchstäblich — die Langeweile nach Noten. Sie sehen darum meist nicht bloss altmodisch aus, sondern widerlich runzelig, greisenhaft. Es ist als ob Methusalem einem frisch blühenden siebzehnjährigen Mädchen ein Liebesgeständniss in Bockstrillern machte. Bei Astorga's Cantaten sind die Verse abgedroschen wie bei den übrigen; auch die spröde ungelenke Form ist beibehalten. Aber wir vergessen beides über der tiefen, warmen Seelengluth, die aus den über den magern Texten hinschwebenden Tönen quillt. Wie ein Murillo neben den Spätlingen der italienischen Malerei aus dem siebzehnten Jahrhundert nimmt sich Astorga's Kammermusik neben den gleichartigen Werken der ihm sonst verwandten Meister der neapolitanischen Tonschule aus. Der musikalische Tasso, der am Hofe von Parma für seine Eleonore schwärmt, ist es, der uns in diesen Liebeshymnen entgegentritt, nicht der steife Schulmeister Nicolo Porpora, der Solfeggien auf Liebesschwüre schreibt. Es ist die romantische Gluth, der brennende Farbenton des Südländers, der den Astorga so scharf unterscheidet von den meisten seiner Zeitgenossen und ihn der Gegenwart so nahe rückt. Aber bei aller Gluth der Leidenschaft verleugnet er doch nie den musikalischen Aristokraten, die sanfte Würde, die feine, vornehme Zurückhaltung in allen Kunstformen."

Von Astorga's Thätigkeit für die Bühne ist nichts weiter zu melden, als dass er 1726 ein Pastorale „Dafne" in Breslau zur Aufführung gebracht hat[1]), beiläufig gesagt, das einzige Mal, dass er persönlich mit dem Publicum in Berührung gekommen ist. Auch seine Kirchenmusik würde keinen Stoff zur Betrachtung bieten, wäre nicht sein oben erwähntes *Stabat mater* (für vier Singstimmen mit Orgel, zwei Violinen und Viola) zu ungewöhnlicher und dauernder Berühmtheit gelangt. Dass dies Werk seinem grossen Rufe durchaus entspreche, kann nicht behauptet werden; denn obwohl eine gewisse Hoheit der Empfindung und

[1]) Bei Fétis (*Biographie universelle* I. S. 159) trägt dies Werk die Jahreszahl 1705, woraus man schliessen könnte, dass es für Parma oder Wien geschrieben ist.

schwärmerische Innigkeit des Ausdruckes ihm einen eigenthümlichen Reiz verleiht, so wird man doch die Erhabenheit und Reinheit des Stils der Meisterwerke des 16. und theilweise des 17. Jahrhunderts vergebens in ihm suchen. Wie alle Kirchencomponisten seiner Zeit ist auch Astorga von dem Geschmack derselben angekränkelt, und wenn er die Scylla der Oper zu vermeiden weiss, so verfällt er nur um so sicherer der Charybdis der Kammermusik. Ihr Stil kommt in allen Nummern des *Stabat mater* mehr oder minder zur Geltung, am entschiedensten in dem dreistimmigen „O quam tristis et afflicta", in dem süsslich-sentimentalen „Quis est homo" und in dem Basssolo „Fac me plagis vulnerari". Als ein durchgängig schwungvoll und edel gehaltenes Stück erscheint dagegen das „Eia mater", doch wird der gute Eindruck desselben durch den, in einem virtuosenhaften figurenreichen Allegro gipfelnden Schlusschor wieder bedenklich abgeschwächt.

* *
*

Die neapolitanische Schule war inzwischen auf dem Punkt ihrer Entwickelung angelangt, wo sich ihr Einfluss über die Grenzen Italiens hinaus geltend zu machen anfing. Bevor wir uns jedoch mit denjenigen ihrer Mitglieder beschäftigen, die ihr in ganz Europa zu einer Machtstellung verhalfen, ähnlich der, welche vor Zeiten die Niederländer eingenommen, sind noch einige, der älteren Generation angehörige, mit A. Scarlatti, Durante und Leo vereint wirkende Künstler zu erwähnen. Zu diesen Männern, welche die eigentliche Glanzzeit Neapels mit vorbereiten halfen, gehört Gaetano Greco, geb. zu Neapel 1680, Schüler des Scarlatti, dessen Lehren er später, nachdem er zur Leitung des Conservatoriums S. Onofrio berufen war, wiederum seinen Schülern, unter denen Durante, Vinci und Pergolese, überlieferte, als schaffender Künstler durch seine handschriftlich hinterlassenen Litaneien für vier Singstimmen mit zwei Violinen, Viola und Orgel, sowie durch seine Fugen und Toccaten für die Orgel vortheilhaft bekannt. Gleich ihm wirkte vorwiegend als Lehrer Domenico Gizzi, geb. 1680 in Arpino unweit Neapel, ebenfalls ein Schüler Scarlatti's, später Vorsteher einer Gesangschule, aus welcher u. a. Francesco Feo hervorging, dem wir an anderer Stelle als einem der Häupter der neapolitanischen Schule begegnen werden. Noch weit mehr als diese Beiden hat zum musikalischen Weltruhm Neapels beigetragen Nicola Antonio

Porpora, geb. zu Neapel 1685, gest. daselbst 1767. Dieser, ein Schüler des Greco sowie des als Lehrer wie als Componist für Kirche und Theater hochangesehenen Francesco Mancini, zeitweilig auch des Scarlatti, fand schon im Jünglingsalter mit seinen Opern in verschiedenen Städten Italiens beifällige Aufnahme, namentlich mit seiner 1710 in Rom aufgeführten „Berenice", deren Vorzüge selbst von dem zu jener Zeit dort weilenden Händel warm anerkannt wurden. Im folgenden Jahr errichtete er in Neapel eine Gesangschule, die sich, da er selbst im Kunstgesange Ausgezeichnetes leistete, schnell zu grosser Berühmtheit erhob, besonders nachdem Sänger wie Farinelli, Caffarelli, die Salimbeni aus ihr hervorgegangen waren, und ihren Ruf in alle Hauptstädte Europas getragen hatten.

Bald drängte es auch den Meister selbst, sich einen grösseren Wirkungskreis zu suchen. Er ging zunächst (1725) nach Wien, wo er am Hofe Carl's VI. einige seiner Werke zur Aufführung brachte, ohne jedoch den Beifall des Kaisers zu gewinnen, dessen Geschmack die mit Zierrathen überladenen Arien Porpora's wenig entsprachen. Eine bessere Aufnahme fand er in Dresden, wohin er 1728 als Gesanglehrer der Kurprinzessin Maria Antonia berufen war[1]); doch scheint sein Engagement am sächsischen Hofe kein dauerndes gewesen zu sein, denn 1733 finden wir ihn in London als Componist und Orchesterdirigent der italienischen Oper, welche als Concurrenz gegen Händel's Opern-Unternehmung im Theater zu Lincoln's-Inn-Fields eröffnet war. Hier vermochte er sich mehrere Jahre neben seinem deutschen Rivalen als Liebling des Publicums zu behaupten, indem es ihm gelang, durch Melodienreichthum und durch die Sangbarkeit seines Vocalsatzes zu ersetzen, was seinen Compositionen an Tiefe und Wahrheit der Empfindung mangelte; wenn aber auch Händel's Partei seine Gegnerschaft anfangs genugsam fürchtete, um dem „Signor Porpoise" (Schildkröte) wie er in ihren spöttischen Angriffen genannt wurde, hart zu Leibe zu gehen, so musste er doch nach drei Jahren das Schicksal des Bononcini theilen (s. S. 274) und den Kampfplatz als Besiegter verlassen. Ueber die ferneren Erlebnisse des Künstlers ist man im Unklaren, bis zum Jahre 1748, wo er wieder in Dresden erscheint, diesmal als Hofcapellmeister. Doch fand er auch hier einen Gegner, dem er

[1]) So behauptet Fétis; nach Fürstenau „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen" II. S. 189 fällt Porpora's Lehrthätigkeit am Dresdner Hofe erst in die Jahre 1747—1752.

auf die Länge sich nicht gewachsen zeigte, und zwar in Hasse, der bereits seit 1734 in gleicher Eigenschaft angestellt war und sich der Gunst des Hofes wie des Publicums in hohem Grade erfreute; mit dem er überdies persönlich auf gespanntem Fusse stand, seitdem Hasse, während er als Jüngling in Neapel studirte, seine Schule verlassen hatte und A. Scarlatti's Schüler geworden war. So kam es, dass Porpora 1751 Dresden mit Wien vertauschte, mit veranlasst durch den dortigen venezianischen Gesandten Correr, dessen Geliebte, seine frühere Schülerin, seinen ferneren Unterricht wünschte. Uebrigens hat er während seines mehrjährigen Wiener Aufenthaltes indirect auch auf die Entwickelung der deutschen Tonkunst gewirkt, durch den Einfluss, welchen er auf den jugendlichen Haydn ausübte, denn dieser verdankt seine gründliche, später auch in seinen Instrumental-Compositionen so glücklich verwerthete Kenntniss des italienischen Kunstgesanges vornehmlich dem Umstande, dass ihm durch Vermittelung des Hofpoeten Metastasio bei den Lectionen Porpora's die Begleitung am Clavier übertragen war und er diese Gelegenheit fleissig benutzte, um sich mit den Principien des grossen Gesangmeisters völlig vertraut zu machen.

Seine letzten Lebensjahre brachte Porpora in Neapel zu, zwar nicht in materieller Dürftigkeit, wie einige seiner Biographen behauptet haben, denn er bekleidete bis zu seinem Tode die gut dotirten Stellen eines Capellmeisters der Kathedrale und Directors des Conservatoriums S. Onofrio, doch als Componist so gut wie vergessen; und dies mit Recht, denn seine lediglich auf sinnlichen Wohlklang zielenden, fast alle nach einer und derselben Schablone componirten Opern danken ihre zeitweilige Beliebtheit vorwiegend nur äusseren Umständen und mussten von der Bühne verschwinden, sobald das Publicum seine Neigung für mühelosen Genuss befriedigt und sich an den Künsten der Gesangs-Virtuosen gesättigt hatte. Diesen zu Liebe hat Porpora auch den orchestralen Theil seiner Opern überaus dürftig behandelt, obwohl er als Instrumental-Componist Bedeutendes leistete, wie seine Kammer-Symphonien für zwei Violinen, Violoncell und Bass, seine Sonaten für Violine mit Bass und seine Fugen für Clavier zur Genüge beweisen. Noch höher stehen seine Kammergesänge, deren er eine unzählbare Menge für eine Singstimme mit Clavierbegleitung geschrieben hat, Arbeiten von anmuthiger Erfindung und höchster Stilreinheit, welche, sofern man von den Texten absieht, das früher (S. 284) citirte geringschätzige Urtheil Riehl's keineswegs verdienen.

Um Porpora von der Opernbühne zu verdrängen, dazu bedurfte es nicht einmal der Mitbewerber von der Kraft eines Händel oder eines Hasse. Noch in seinen besten Jahren sah er sich von seinem Landsmanne Leonardo Vinci, einem Schüler des Greco (geb. 1690 zu Strongoli in Calabrien, gest. 1731 zu Neapel) als Dramatiker überflügelt. In der That wird man in den sämmtlichen Opern Porpora's vergebens jene Wärme und Lebhaftigkeit der Empfindung suchen, wie sie beispielsweise in der Arie „Deh, respirar lasciatemi"[1]) aus Vinci's 1730 zu Rom aufgeführtem „Artaserse" pulsirt. Auch Quanz erkennt in seinem „Versuch einer Anweisung" etc. (S. 314) die Verdienste dieses Componisten aufrichtig an: „Er war lebhaft, reich an Erfindung, angenehm, natürlich und öfters sehr glücklich im Ausdruck, weswegen er auch in kurzer Zeit, durch nicht allzuviele Singspiele, in ganz Italien schon einen allgemeinen Beifall erworben hatte. Nur schien ihm die Geduld und die Lust zur sorgfältigen Ausbesserung seiner Gedanken etwas zu fehlen." Wahrscheinlich meinte Quanz hiermit die Oberflächlichkeit in der Behandlung der Textesworte, deren sich, wie alle italienischen Componisten jener Zeit des Gesangs-Virtuosenthums, auch Vinci schuldig gemacht hat. Noch deutlicher spricht dies Scheibe in seinem „Critischen Musikus" (S. 72) aus: „Ein Italiener wiederholet die Worte *io voglio* verschiedene Male, und unterbricht auch wohl den Gesang durch einige Pausen, ehe man noch weiss, dass er lieben will. Er lässt seinen Helden unzählige Male *alla, alla* singen, und man erfährt erst in einer Viertelstunde, dass er sagen will: *alla vendetta!* Leonardo Vinci, einer der berühmtesten italienischen Componisten, hat sich sehr oft solcher ausschweifender Freiheiten bedient. Bei so vielen vortrefflichen Einfällen und Gedanken dieses Mannes ist es schade, dass er nicht die Vernunft zur Aufseherin aller seiner Werke gemacht hat."

Mit Francesco Feo (geb. 1699 in Neapel) schliesst sich die Reihe der älteren neapolitanischen Meister, wenn wir nämlich die im neuen Jahrhundert geborenen, in ihrem Kunstcharakter jedoch von jenen nicht wesentlich verschiedenen, als eine besondere Gruppe betrachten wollen. Dieser Künstler, der in der Regel neben Durante und Leo als Mitbegründer der neapolitanischen Schule genannt wird, erhielt seine Ausbildung in der Schule des Gizzi, sowie in Rom durch Pitoni und folgte 1740 seinem erstgenannten Lehrer in der Leitung der von ihm

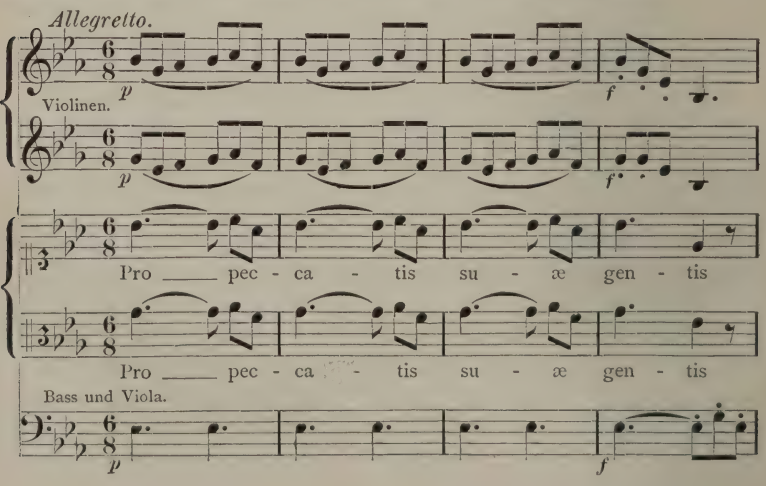
[1]) S. Gevaert's „Gloires de l'Italie" No. 52.

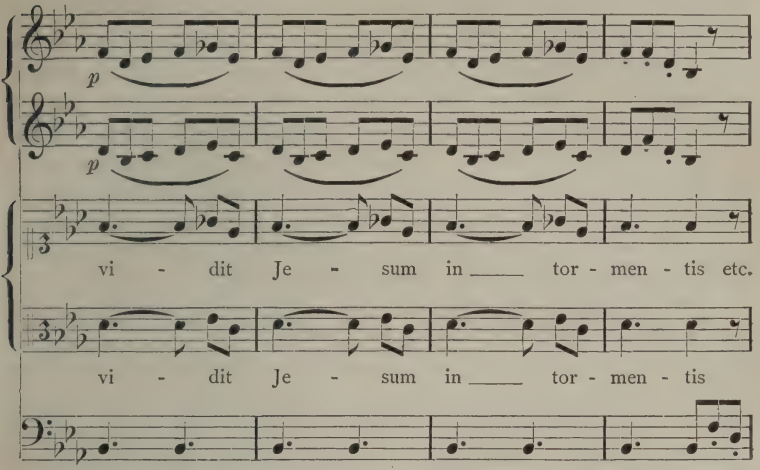
gegründeten Gesangsschule. Von seinen Werken sowohl für das Theater wie für die Kirche trägt jedes „den Stempel der Meisterhand an der Stirne; sie sind im Contrapunkt durchaus rein und correct, dabei voll Feuer und Empfindung, verbunden mit sprechenden Melodien und glücklichem Ausdruck der Worte." (Gerber. Neues Lexicon.) Auch sein Orchester zeigt einen bedeutenden Fortschritt z. B. in seiner zehnstimmigen Messe, die J. F. Reichardt (Monatsschrift S. 67) für eines der seltenen Kunstwerke erklärt, denen man kein Zeitalter und kein Vaterland ansieht, und von der er behauptet „Händel's und Bach's Verehrer würden sie ebenso gewiss für die Arbeit dieser Meister, als andere für die Arbeit des grössten italienischen Componisten halten." Auch ein komisches Intermezzo „mit ausserordentlichem Witz im echt komischen Stil" führt Reichardt unter seinen Werken an. In dieser Gattung aber muss Feo zurückstehn hinter Nicolo Logroscino (geb. um 1600 in Neapel), der im komischen Genre alle Meister seiner Zeit übertraf und mit Recht als Begründer der Opera buffa gelten kann. Jahrelang beherrschte dieser Componist mit seinen Opern, die ihre Wirkung nicht zum wenigsten dem von ihm eingeführten Finale verdanken, die Bühnen von ganz Italien, bis er wiederum durch Piccini überwunden wurde, in Folge dessen er sich nach Palermo zurückzog (1740) und sich dort ausschliesslich dem Compositionsunterricht widmete.

Im weiteren Fortschritte des 18. Jahrhunderts sehen wir eine immer reichere Fülle von Talenten aus dem Boden Neapels emporspriessen, immer anmuthiger und reizvoller gestalten sich die von dort her erklingenden Weisen, während freilich die Tiefe der Empfindung und die Gediegenheit der contrapunktischen Arbeit mehr und mehr abnehmen. Dieser Niedergang machte sich schon bei Giovanni Battista Pergolese, dem gefeiertsten Componisten unter den jüngeren Neapolitanern bemerkbar, wenngleich sich derselbe durch sein *Stabat mater* einen wohlverdienten Ehrenplatz in der Musikgeschichte erworben hat. Geboren 1710 zu Jesi unweit Ancona (nach Gerber zu Pergoli, nach Forkel zu Casoria, einem Dorf im Königreich Neapel), trat Pergolese früh in das Conservatorium dei Poveri ein, wo er durch Gaetano Greco, Durante und Feo seine Ausbildung erhielt. Nachdem er schon 1731 mit einem geistlichen Drama „San Guglielmo d'Aquitania" in die Oeffentlichkeit getreten war, lieferte er in der Folge eine Reihe von Opern, meist komische, unter denen namentlich das am Schluss des genannten Jahres aufgeführte Intermezzo *La serva padrona* ein ungeheures Aufsehen erregte und noch lange nach seinem 1736 erfolgten Tode seine

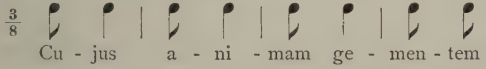
Zugkraft bewährte. Aehnlichen Beifall hat Pergolese's bekanntes *Stabat mater* (für zwei Frauenstimmen mit Violinen und Bass) bis auf unsere Tage gefunden, jedoch mit geringerem Rechte, da hier die Rücksicht auf sinnlichen Reiz und Klangschönheit sich häufig auf Kosten der Wahrheit und der kirchlichen Würde geltend macht, auch der Inhalt des Gedichtes weder in der musikalischen Empfindung noch selbst durch sinngemässe Deklamation zu erschöpfendem Ausdruck gelangt.

Die auffallende Thatsache, dass das Pergolesische *Stabat mater* während des ganzen 18. Jahrhunderts als unvergleichliches Meisterwerk gepriesen worden ist, wird begreiflich im Hinblick auf eine Zeit, in welcher ein Bach und ein Händel der Mehrzahl der Kunstfreunde unbekannt und sogar den Fachmännern meist unverständlich waren; wo selbst ein so achtungswerther Musiker wie J. A. Hiller in den seichten Opernarien eines Hasse die höchsten Offenbarungen der Tonkunst erkennen wollte. Von diesem Standpunkte aus konnte Hiller, der das Werk 1774 mit Worten von Klopstock herausgab, in seiner Vorrede sagen: „Ich gestehe es gerne, dass ich kein Musikstück kenne, welches für mich, vom Anfang bis zum Ende, von gleicher Rührung wäre, als diese Composition des Pergolesi, mit der deutschen Parodie des Herrn Klopstock." Strenger beurtheilte der Padre Martini dies *Stabat mater*, indem er behauptete, es kommen darin Stellen vor, die besser in einer *Opera buffa* Platz gefunden hätten; hat er dabei, wie Casamorata in der Vorrede seiner 1877 bei Guidi in Florenz erschienenen Ausgabe des Werkes vermuthet, das „Pro peccatis suæ gentis" im Auge gehabt:





so können wir ihm nicht Unrecht geben; indessen gehören Trivialitäten dieser Art und Deklamationssünden wie



zu den Ausnahmen, welche durch eine Fülle glänzender und warm empfundener Gesänge, wie die Anfangsnummer, das „Quando corpus morietur" und manches andere, hinreichend aufgewogen werden, und ohne den Enthusiasmus des vorigen Jahrhunderts zu theilen, wird man doch schliesslich der Meinung R. Wagner's beistimmen, der Pergolese's „Stabat mater" als ein hervorragendes Meisterwerk bezeichnet hat.[1]) Wenn dennoch hier, wie in seinen beiden ebenfalls schätzbaren „Salve regina", das eine für Sopran und Alt, das andere für Sopran und Bass,[2]) die von Quanz in seiner Charakteristik Pergolese's („Versuch" etc. S. 314) hervorgehobene Anlage „zum Schmeichelnden, Zärtlichen und Angenehmen" in einer, mit den heutigen Begriffen von echter Kirchenmusik unvereinbaren Weise zu Tage tritt und die Wirkung dieser Stücke beeinträchtigt, so gewährt dagegen die „Serva padrona", wie oft man auch zu ihr zurückkehrt, einen

[1]) In einem für die Pariser Musikzeitung *Revue et gazette musicale* (Jahrgang 1840 No. 57) geschriebenen Artikel über Pergolese's „Stabat mater" in der Bearbeitung von Lvoff.

[2]) In neuer Bearbeitung (mit Begleitung des Claviers statt des Streichquartetts) von H. M. Schletterer erschienen bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.

völlig ungetrübten Genuss, und macht jedem Zweifel, wo die eigentliche Stärke des Componisten liegt, ein Ende. In diesem Werke, welches, obschon noch der bescheidenen Gattung des Intermezzo angehörig, doch bereits alle Vorzüge der späteren *Opera buffa* in sich vereint, ist mit den geringsten Mitteln Ausserordentliches geleistet; in den Recitativen pulsirt eine unerschöpfliche Lebenskraft; nicht minder auch in den Duetten zwischen dem Herrn und seiner Dienerin, welche zwar äusserlich mit dem Kammerduett wenig gemein haben, bei der Reinheit des Stils und der geschickten Führung der Stimmen den veredelnden Einfluss desselben jedoch recht wohl merken lassen. Hier finden wir, um noch einen Kritiker der Gegenwart zu citiren, die Worte Domenico Bertini's bestätigt[1]): „Pergolese bereicherte durch tausend originelle und sublime Züge die musikalische Sprache, indem er ihr jeden Rest ihrer früheren Unbeholfenheit abstreifte und neue Wege fand, zum menschlichen Herzen zu dringen, die verschiedenartigsten Empfindungen in ihm zu erwecken."

Kaum war Pergolese im Alter von sechsundzwanzig Jahren dem Leben und seiner Kunst entrissen, als schon in Nicola Jomelli (geb. 1714 zu Aversa im Neapolitanischen, gest. 1774 zu Neapel) ein neuer Stern am musikalischen Himmel Italiens aufging. Unter Leitung des Durante und des Feo, später auch des Leonardo Leo ausgebildet, brachte Jomelli 1738 seine erste Oper „Odoardo" im Theater *dei Fiorentini*[2]) zur Aufführung, mit welcher er sich alsbald die Gunst der Neapolitaner erwarb. Noch grösseren Beifall fand er beim römischen Publicum mit seinen für die dortigen Bühnen geschriebenen Opern „Ricimiero",

[1]) Vgl. dessen Vorrede zu der bei Guidi in Florenz erschienenen Ausgabe des *Miserere* von Jomelli. S. XI.

[2]) Hier muss ich noch einmal auf Emil Naumann und seine „Toskanische Schule" zurückkommen, deren Einfluss nach seiner Meinung so mächtig war, „dass die Toskaner, bald nach ihren ersten durchschlagenden Erfolgen am Arno und Po ein besonderes ‚Theater der Florentiner' — ursprünglich natürlich bestimmt in ihrem Sinne zu wirken — in Neapel gründeten." (Vgl. „Italienische Tondichter." S. 256). Es scheint, als habe Naumann nie davon gehört, dass die im 17. und 18. Jahrhundert in Italien erbauten Theater ihren Namen fast ausnahmelos von der ihnen zunächst liegenden Kirche erhielten, so die venezianischen Opernhäuser San Cassiano, San Giovanni e Paolo, San Moise, Sant' Angelo, so die neapolitanischen San Bartolomeo, San Carlo u. a.; endlich das obengenannte von der Kirche *dei Fiorentini*, die ihrerseits ihren Namen nicht, wie es Herr Naumann wohl wünschen möchte, von der Florentiner Oper herleitet, sondern von der Florentiner Colonie, die, wie in anderen Grossstädten Italiens, so auch in Neapel bereits im Mittelalter den Sammelpunkt der, in Folge politischer Wirren aus Florenz vertriebenen Bürger bildete.

„Astianatte" und „Artaserse", obwohl er gerade hier in dem spanischen Componisten Domenico Terradeglias (Terradellas, geb. 1711 zu Barcelona) einen Nebenbuhler fand, der ihm ebenbürtig war und (nach einer Angabe der Allg. musikal. Zeitung. II. S. 431) im Carneval 1747 sogar einen entscheidenden Sieg über ihn errang. Wie dort weiter erzählt wird, liessen die Anhänger des Terradeglias bei dieser Veranlassung eine Denkmünze prägen, auf welcher der Besiegte seinen Rivalen im Triumphwagen fortzog, während auf der Rückseite die Worte aus einem Recitativ Jomelli's „Jo son capace" zu lesen waren. Tages darauf wurde die Leiche des Terradeglias, von Dolchstichen durchbohrt, im Tiber gefunden, in Folge dessen die bösen Zungen aus den Kreisen des unglücklichen Künstlers nicht ermangelten, diese Missethat mit der gekränkten Eigenliebe Jomelli's in Verbindung zu setzen — mit wie geringer Berechtigung, dies ist dadurch hinlänglich bewiesen, dass der letztere noch bis 1754, als Mensch wie als Künstler hochgeachtet, in Rom wirkte, und seine dortige Stellung als Vicecapellmeister der Peterskirche nicht eher verliess, als bis er unter besonders glänzenden Bedingungen vom Herzog Karl von Württemberg als Hofcapellmeister nach Stuttgart berufen wurde.

Mit diesem Zeitpunkte tritt Jomelli in ein neues und erfolgreiches Stadium seiner Entwickelung. Wie er die seiner Führung anvertraute Capelle auf eine bis dahin noch in wenigen Städten Deutschlands erreichte Höhe zu heben wusste, so gelang es ihm gleichzeitig, die Lücken und Schwächen seines eigenen Talents den Anforderungen des deutschen Geschmackes entsprechend zu beseitigen. Den Willen und die Fähigkeit, sich künstlerisch immer mehr zu vertiefen, hatte er schon früher gezeigt, als er in Bologna, wohin er zur Aufführung einer seiner Opern berufen war, es nicht versäumte, noch einmal einen Cursus im Contrapunkt beim Padre Martini durchzumachen; mit gleichem Eifer aber war er in Stuttgart bestrebt, die Vorzüge der eigenen Schule mit denen anderer zu vereinigen; und dass ihm dies, wenigstens als Dramatiker, bis zu einem bemerkenswerthen Grade gelungen ist, dürfen wir aus einer auf ihn bezüglichen Aeusserung Mozart's schliessen: „Der Mann hat sein Fach, worinnen er glänzt, und so, dass wir's wohl werden bleiben lassen müssen, ihn bei dem, der's versteht, daraus zu verdrängen. Nur hätte er sich nicht aus diesem herausmachen und z. B. Kirchensachen im alten Stil schreiben sollen." Weniger schmeichelhaft klingen die Worte eines Kritikers der Allgem. musikal. Zeitung, der (Jahrg. II. S. 430) von Jomelli schrieb: „Seine Partituren wimmelten

von Schnitzern, die ein Anfänger vermeiden würde. Aber sein hinreissender, schmelzender, göttlicher Gesang betrog selbst das geübteste Ohr des Zuhörers beider Ausführung... Durch seinen trefflichen, dem Ohre schmeichelnden Melodiengang gewann er sich besonders die Zuneigung der Operistinnen und der Halbmänner, für die er seine Arbeiten so vortrefflich einzurichten wusste, dass sie auch in den unbedeutendsten Arien und begleiteten Recitativen glänzen konnten." Hier ist jedoch zu erinnern, dass dies Urtheil zur Zeit der römischen Wirksamkeit des Künstlers gefällt wurde, und auf seine in Stuttgart und später entstandenen Werke deshalb keine Anwendung finden kann, weil in ihnen neben dem sinnlichen Reiz auch die Tiefe der Empfindung, neben dem „göttlichen Gesange" auch die Reinheit des Tonsatzes zu rühmen sind. Sein „Miserere" für zwei Soprane mit Streichquartett-Begleitung (1877 von Domenico Bertini bei Guidi in Florenz neu herausgegeben) lässt die letztgenannten Eigenschaften mindestens in gleichem Maasse erkennen, wie das „Stabat mater" des Pergolese, freilich auch die Spuren der Verflachung der Kirchenmusik, welche wir bei diesem zu constatiren hatten.

In seinen späteren Lebensjahren sollte Jomelli noch trübe Erfahrungen machen; denn als er nach elfjähriger Wirksamkeit in Stuttgart, und nachdem die dortige Capelle aus finanziellen Gründen vom Herzog aufgelöst war, in sein Vaterland zurückkehrte und auf's Neue an die Gunst des neapolitanischen Publicums appellirte, fand er kein Gehör, da die Neigung zu oberflächlichem Genusse inzwischen bei seinen Landsleuten in demselben Maasse zugenommen hatte, wie bei ihm der Sinn für das Ernste und Gediegene. Namentlich war die Sorgfalt und Strenge, mit der er seine Opern einzustudiren und zu leiten sich in Deutschland gewöhnt hatte,[1]) durchaus nicht nach dem Geschmacke der ausführenden Künstler, und so geschah es, dass seine letzten Opern „Armida", „Demofoonte" und „Ifigenia" theils mit Kälte aufgenommen, theils entschieden abgelehnt wurden. Und dennoch war seine Productionskraft in keiner Weise geschwächt, und berechtigten gerade diese Opern ihn zu dem Ehrennamen eines „italienischen Gluck", wie ihn eine dankbarere Nachwelt genannt hat. Der Schmerz über diese Täuschung vermochte wohl seine Gesundheit zu erschüttern, nicht aber sein, von allen Biographen

[1]) Wie Fink („Wesen und Geschichte der Oper" S. 224) sagt, drang er als Dirigent besonders auf gewissenhafte Beobachtung der dynamischen Schattirungen, die um diese Zeit in Italien noch so wenig in Gebrauch waren, dass man ihn für den Erfinder des *Crescendo* und *Decrescendo* hielt.

als liebenswürdig und heiter geschildertes Gemüth zu trüben; ebensowenig ihn von dem Ziel abzuwenden, welches er seit seinem Aufenthalt in Deutschland als schaffender Künstler verfolgt hatte, wie dies seine späteren Compositionen beweisen, namentlich eine Cantate zur Geburtsfeier eines Prinzen des neapolitanischen Herrscherhauses und das obenerwähnte Miserere, — letzteres sein Schwanengesang, denn wenige Tage nach Vollendung desselben machte ein wiederholter Schlagfluss seinem Leben ein Ende.

Um einen Ersatz für ihn brauchte die musikalische Welt nicht verlegen zu sein, in einer Zeit, wo der Genius Italiens so mächtig seine Flügel regte, wie kaum je zuvor. Der Meister, der noch zu Lebzeiten Jomelli's zu allgemeiner Anerkennung gelangt war, nun aber die unbestrittene Herrschaft über die italienischen Opernbühnen aller Orten antrat, war Nicola Piccini, mit welchem das neapolitanische Musikdrama, sowohl nach Seite des Ernsten wie des Komischen, den Höhepunkt seiner Entwickelung erreichte. Piccini wurde 1728 zu Bari in Süditalien geboren und hatte als Schüler des Conservatoriums S. Onofrio das Glück, noch in den letzten Lebensjahren Durante's und Leo's den Unterricht dieser beiden zu geniessen. Schon bei seinem ersten öffentlichen Auftreten mit der komischen Oper *Le donne dispettose*, aufgeführt 1754 im Theater *dei Fiorentini*, wie auch bei zweien im folgenden Jahr zu Neapel aufgeführten komischen Opern trat seine Begabung für diese Gattung so entschieden hervor, dass man nicht mehr den Logroscino, sondern ihn als den eigentlichen Schöpfer der *Opera buffa* bezeichnete. In der That liess er sowohl diesen wie auch den Pergolese weit hinter sich zurück; in der Erfindung und Ausarbeitung seiner Gedanken zeigt er sich ungleich freier und reicher, wie auch die dadurch bedingte Erweiterung und Umgestaltung der Formen ihm vortrefflich gelingt. In letzterer Hinsicht ist seine 1760 zu Rom mit ungemeinem Erfolg aufgeführte komische Oper „Cecchina" oder „Buona figliuola" bemerkenswerth, denn hier befreite er die Arie von den Schranken, die sie bis dahin eingeengt hatten, indem er das Da-Capo aufgab und dafür die Form des Rondo benutzte, in der ein Hauptmotiv mehrfach wiederkehrt, und die Zwischensätze, welche die Wiederholungen desselben verbinden, frei behandelt werden. „Diese Form" sagt Jahn (Mozart I. S. 354) „welche der hergebrachten Arienform geradezu entgegenstand und sowohl reiche Abwechslung mannichfacher Gegensätze als Geschick und Geist in der immer erneueten Einführung des Thema entfalten liess, fand grossen Beifall und verschieden-

artige Ausbildung, und wurde dann auch in die *Opera seria* aufgenommen." Ein gleiches Verdienst erwarb sich Piccini durch die Ausbildung des Finale; während Logroscini sich im ganzen Verlaufe desselben mit einem Hauptmotiv begnügt hatte, welches er in einem fortlaufenden Satze durchführte, gab ihm Piccini die Mannichfaltigkeit und Lebendigkeit, indem er jede Scene als einen besonderen Satz behandelte und so eine wirkungsvolle Steigerung hervorbrachte. Durch diese Erweiterung und Ausbildung der Formen der dramatischen Gesangsmusik, welche aus einer Wiederbelebung des ihnen zu Grunde liegenden Princips hervorgegangen war und deshalb eine freie Fortentwickelung möglich machte, war der Bann der erstarrten Formel der *Opera seria* gebrochen. Es war nun die Aufgabe, auch für diese die in der *Opera buffa* errungene Freiheit zu gewinnen, was dort erreicht war, auf einem andern und höheren Gebiet selbständig zur Anwendung zu bringen, es dadurch von den Zufälligkeiten zu befreien, mit welchen es durch den äusseren Entwickelungsgang der komischen Oper behaftet war, und auf eine höhere Stufe zu erheben, von wo aus eine veredelnde Wirkung auf die *Opera buffa* nicht ausbleiben konnte.[1])

Auch diese Aufgabe, die Verwerthung der neugefundenen Gesangsformen im Dienste der ernsten Oper, wurde von Piccini in glänzender Weise gelöst, denn bald zeigte es sich, dass er auf diesem Felde nicht weniger heimisch war, als auf dem der komischen Oper. Hier kam ihm namentlich auch seine reiche und ausdrucksvolle Orchestrirung zu statten. Schon 1770 konnte Burney schreiben (Reise I. S. 229): „Piccini wird beschuldigt, dass er die Instrumente so übermässig beschäftigt, dass kein Notenschreiber in Italien eine von seinen Opern abschreiben lassen will, ohne sich eine Zechine mehr bezahlen zu lassen, als er für jedes andern Componisten Opern bekommt." Gerade nach dieser Zeit aber begann der Meister dem Orchester immer grössere Sorgfalt zuzuwenden. Mit einer heutigen, ja selbst mit einer Mozart'schen Partitur verglichen erscheint Piccini's Instrumentation allerdings sehr dürftig; man halte aber z. B. die für Paris geschriebene „Didone" (1783) gegen die gleichnamige Oper des Jomelli mit ihren hölzern-langweiligen Bässen, ihren nichtssagenden Violinfiguren, und man wird in Piccini eine reformatorische Kraft auch auf diesem Gebiete erkennen; und im Besitze dieser Kraft, nicht etwa nur mit Hilfe einer Partei-Intrigue, wurde

[1]) Vergl. Jahn „Mozart" I. S. 356.

es ihm möglich, jahrelang neben Gluck seinen Platz zu behaupten, nachdem er, wie wir in einem späteren Capitel sehen werden, 1776 nach Paris berufen war, um dort der Anti-Gluck'schen Partei als Stützpunkt zu dienen.

Nach einer Reihe glänzender Erfolge und nach mehrjähriger Wirksamkeit als Gesanglehrer an der königlichen Musik- und Deklamationsschule verliess Piccini 1791 Paris, um sich in Neapel niederzulassen. Hier wurde ihm jedoch der Aufenthalt durch politische Verdächtigungen verleidet, und als er gar von seinen Neidern, auf Grund der Verheirathung seiner Tochter mit einem Franzosen, als Jakobiner denuncirt war, begab er sich nach Venedig, in der Hoffnung, daselbst eine ebenso freundliche Aufnahme zu finden, wie in früheren Jahren. Aber auch in dieser Erwartung wurde er getäuscht, denn es sollte ihm diesmal nicht gelingen, einen seinen Fähigkeiten entsprechenden Wirkungskreis zu finden. Zudem gerieth er durch den Verlust seines vom französischen Hofe bezogenen Gehaltes sowie seiner in Paris zurückgelassenen Partituren in die grösste materielle Bedrängniss. So verbrachte er vier Jahre, während welcher die Composition von Psalmen für verschiedene venezianische Klöster seine einzige Erwerbsquelle bildeten, bis endlich 1798 die Wiederherstellung der Ordnung in Frankreich seine Rückkehr nach Paris ermöglichte. Die ehrenvolle Aufnahme, die er hier beim Publicum fand, konnte ihm beweisen, dass man ihn in guter Erinnerung behalten hatte; auch beeilte sich die Regierung, die nationale Schuld gegen den um die französische Oper so hochverdienten Künstler durch Gewährung eines lebenslänglichen Gehaltes wenigstens theilweise abzutragen. Zu der von ihm gewünschten Wiederaufführung seiner Opern kam es jedoch nicht; ebenso musste er vergebens auf die ihm vom Consul Bonaparte zugesagte Ernennung zum Inspector des Conservatoriums warten, denn als dieselbe endlich im April 1800 eintraf, war es zu spät: schon im folgenden Monat beschloss er in der Vorstadt Passy, wohin er sich zur Wiederherstellung seiner Gesundheit zurückgezogen hatte, sein ebenso thatenreiches wie wechselvolles Leben.

Auch unter den letzten Ausläufern der neapolitanischen Schule begegnen wir einer Anzahl hochbegabter Vertreter sowohl der komischen wie der ernsten Oper. Zeigte sich der dem Süden eigene Reichthum an Grazie und Humor bei den ersteren noch immer in unverminderter Fülle, so war den letzteren vom Norden her, namentlich durch die französische grosse Oper und Gluck's Arbeiten für dieselbe, eine neue, zu höheren Zielen

führende Richtung gegeben. Diese Richtung verfolgte mit besonderem Glücke Antonio Maria Gasparo Sacchini (geb. 1735 zu Pozzuoli bei Neapel, gest. 1786 zu Paris). Im Jahre 1782, zwei Jahre nachdem Gluck Frankreich verlassen, nach Paris berufen, konnte er hier, inmitten des noch immer lebhaften Kampfes der Gluckisten und Piccinisten, anfangs nicht zur Geltung kommen; nachdem aber die Gemüther sich beruhigt hatten, wurde er der Liebling des Pariser Publicums, welches in ihm gleichsam den Vermittler zwischen jenen beiden Meistern erkannte. Als ein solcher ist er in der That anzusehen, da er im Tragischen wie im Anmuthigen gleich Bedeutendes leistete und den Schatz der künstlerischen Errungenschaften seiner Vorgänger sich völlig zu eigen gemacht hatte. Auch hat er denselben nach gewissen Seiten noch zu vermehren verstanden, so durch seine Orchestration, für welche er die Erfahrungen verwerthete, die er selbst, als hervorragender Violin-Virtuose gesammelt hatte. In dieser Eigenschaft bewährte er sich auch durch eine Anzahl werthvoller Instrumentalwerke, Sonaten für Violine und Clavier, Streichtrios und Streichquartette, die er ausser zahlreichen Opern, darunter sein Meisterwerk, der, erst ein Jahr nach seinem Tode (1787) aufgeführte „Oedipus auf Kolonos", hinterlassen hat. — Ein ebenso würdiger Nachfolger unseres deutschen Meisters ist Tommaso Traetta (1727—1779), hochgefeiert in Italien, Wien und namentlich in Petersburg, wo er sieben Jahre lang als Amtsnachfolger des Galuppi thätig war, am meisten geehrt aber durch Gluck selbst; denn wie Burney (Reise II. S. 191) berichtet, der den Altmeister in Wien besuchte, liess derselbe seine Nichte, die sich zur Sängerin ausbildete, ausser seinen eigenen Compositionen fast nur Arien von Traetta singen.

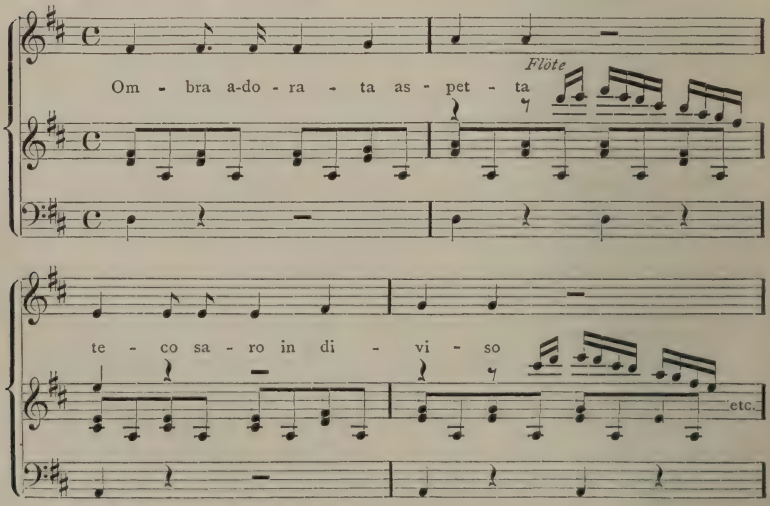
Unter den echten, von ausländischem Einfluss wenig oder gar nicht berührten Neapolitanern dieser Epoche stehen in erster Reihe Paisiello, Zingarelli und Cimarosa. Giovanni Paisiello (geb. 1741 in Tarent, gest. 1816 in Neapel) debütirte, nachdem er in der Schule des Durante seine Ausbildung beendigt hatte, 1763 zu Bologna mit der komischen Oper „La Pupilla", nach deren durchschlagendem Erfolge sich ihm die Pforten aller Theater Italiens öffneten. Im Jahre 1776 hatte sich sein Ruf schon über ganz Europa verbreitet, so dass sich Wien, London und Petersburg gleichzeitig um seinen Besitz bemühten. Der letzteren Stadt gab er den Vorzug und wirkte dort, von der Kaiserin Katharina vielfach ausgezeichnet, acht Jahre lang, während welcher er eine erstaunlich grosse Zahl von

Opern, Cantaten und Instrumental-Compositionen schuf; unter den ersteren auch den „Barbier von Sevilla", der aller Orten als unübertreffliches Meisterwerk galt, so dass beispielsweise das Publicum in Rom, als Rossini daselbst ein halbes Jahrhundert später mit seiner Composition desselben Libretto auftrat, dies als sträfliche Anmassung auffasste, und den jüngeren Meister, noch ehe es ihn gehört, verurtheilte.

Nach Lösung seiner Verpflichtungen gegen den russischen Hof kehrte Paisiello nach Neapel zurück. In Wien, wohin ihn zunächst sein Weg führte, wurde er mit Ehren überhäuft, so dass selbst Mozart, der das Jahr zuvor bereits mit seiner „Entführung" aufgetreten war, sich völlig von ihm verdunkelt sah, weswegen er jedoch dem italienischen Collegen durchaus nicht zürnte; vielmehr hat er ihm bei mehr als einer Gelegenheit unzweideutige Beweise seiner Achtung und Sympathie gegeben, so, indem er ihm eine talentvolle Schülerin vorführte, um ihn mit seinen Compositionen bekannt zu machen, wie auch durch seine von Rochlitz mitgetheilte Aeusserung über Paisiello's Musik: „Man kann Dem, der in der Musik nur leichtes Vergnügen sucht, nichts Besseres empfehlen." Bedürfte es noch der Bestätigung dieses Urtheils, so könnten wir eine solche in dem Beifall erblicken, den Paisiello's Opern bei Napoleon I. fanden, dessen musikalisches Naturell Cherubini so treffend charakterisirt hat, als er auf den, ihm vom Kaiser gemachten Vorwurf, seine Musik sei zu schwer zu verstehen, die Antwort gab: „Je comprends, Sire, que vous n'aimez qu'une musique, qui ne vous empêche pas, de songer aux affaires de l'état." Dieser Liebhaberei des Kaisers hatte es Paisiello zu danken, dass er 1802 unter glänzenden Bedingungen nach Paris berufen wurde; da indessen die dortigen Künstler und Kunstfreunde den musikalischen Geschmack des Herrschers nicht theilten, und seine Opern nur eine laue Aufnahme fanden, so kehrte er schon nach zwei Jahren nach Neapel zurück. Hier lebte er die nächste Zeit in angenehmen Umständen als königlicher Capellmeister und Director des inzwischen von Joseph Bonaparte begründeten Conservatoriums, bis eine neue Wendung der politischen Verhältnisse ihn eines Theils seiner Aemter und Einkünfte beraubte. Ausserdem wurde sein Lebensabend getrübt durch die eben jetzt beginnenden Erfolge Rossini's, denen er, bei seiner künstlerischen Einseitigkeit und seinem, nach übereinstimmender Aussage der Zeitgenossen, intriganten Charakter, weder Verständniss noch Wohlwollen entgegenbringen konnte.

Mit Paisiello theilte sich in die Gunst Napoleon's I., und selbstverständlich der Vielen, welche der Musik gegenüber einen ähnlichen Standpunkt einnahmen, Nicola Antonio Zingarelli, geb. 1752 zu Neapel, gest. 1837 daselbst als Capellmeister der Domkirche und Nachfolger Paisiello's am Conservatorium. Die persönlichen Beziehungen dieses Componisten zum Kaiser wurden durch einen eigenartigen Zufall herbeigeführt. Während er (1804—1811) die Stellung eines päpstlichen Capellmeisters bekleidete, sollte die Geburt des Königs von Rom auf Befehl Napoleon's, wie in allen Kirchen der von ihm unterjochten Länder, so auch in der Peterskirche durch ein Te Deum gefeiert werden, und als unser Künstler sich weigerte, dasselbe zu dirigiren, da er keine andere Autorität in Rom anerkennen zu können behauptete, als die des Papstes (Pius VII.), der zu jener Zeit als Gefangener in Fontainebleau weilte, so liess der französische Präfect ihn verhaften und nach Paris bringen. Hier aber wurde er zu seiner Ueberraschung vom Kaiser auf's Freundlichste empfangen; denn dieser, eingedenk des Genusses, welchen ihm Zingarelli's Meisterwerk „Giulietta e Romeo“ [1]) wiederholt gewährt

[1]) Diese Oper verdankt ihren Erfolg zumeist der Arie „Ombra adorata“, die, von Crescentini vorgetragen, Niemand, auch Napoleon nicht hören konnte, ohne bis zu Thränen gerührt zu werden. Mit wie dürftigen Mitteln eine solche Wirkung erreicht werden konnte, und dies zu einer Zeit, in welcher Mozart's dramatische Meisterwerke bereits zu allgemeiner Anerkennung gelangt waren, ist aus den folgenden Anfangstakten der genannten Arie zu ersehen:



hatte, verzieh ihm nicht allein seinen Freimuth, sondern zeichnete ihn in jeder Weise aus und liess ihn schon im folgenden Jahr mit liberalster Reiseentschädigung und glänzendem Honorar für eine in seinem Auftrage componirte Messe in seine Heimath zurückkehren. Von nun an widmete sich Zingarelli, nachdem er bis dahin einundvierzig dramatische Werke geschrieben, ausschliesslich der Kirchencomposition, doch vermochte er mit keiner seiner zahlreichen Arbeiten dieser Gattung, darunter über hundert Messen, die geistliche Musik seines Vaterlandes auf ihrem Wege zur gänzlichen Verflachung zurückzuhalten. Unfähig, den Anforderungen einer neuen Zeit als Componist gerecht zu werden, hatte er bei seiner Einseitigkeit auch als Lehrer nur geringe Erfolge; liess er sich doch, wie Fétis erzählt, durch seinen reactionären Eifer so weit hinreissen, seinen besten Schüler, Mercadante, aus dem Conservatorium zu entfernen, nachdem er ihn dabei ertappt hatte, eine Mozart'sche Instrumental-Composition in Partitur zu setzen!

An Gediegenheit und an Begabung, namentlich für die komische Oper, überragt diese beiden der dritte der vorhin genannten Meister, Domenico Cimarosa (geb. 1749 zu Aversa im Neapolitanischen, gest. 1801 zu Venedig), dessen „Matrimonio segreto" (Die heimliche Ehe) sich als das einzige Bühnenwerk der neapolitanischen Schule bis zur Gegenwart, neben den komischen Opern Mozart's hat behaupten können. Die Laufbahn dieses Künstlers, eines Schülers von Sacchini, war, nachdem er 1772 zu Neapel mit der komischen Oper „Le stravaganze del conte" erfolgreich debütirt hatte, gleich der des Paisiello eine Reihe von Triumphen. Wie dieser, so wurde auch er nicht nur von ganz Italien, sondern auch vom Auslande mit offnen Armen aufgenommen, besonders von Wien, wo 1792 seine „Heimliche Ehe" mit beispiellosem Erfolg zur Aufführung gelangte. Aber auch darin erinnert sein Lebensgang an den des Paisiello, dass er am Ende desselben durch die politischen Wirren in schwere Bedrängniss gerieth. Als eifriger Anhänger der neapolitanischen Revolution wurde er nach dem Rückzug der Franzosen und beim Eintritt der Reaction in's Gefängniss geworfen, und die schlechte Behandlung, die ihm daselbst zu Theil wurde, scheint den Keim zu der Krankheit gelegt zu haben, die ihn kurz nach seiner Befreiung hinwegraffte. Die öffentliche

Uebrigens darf zur Ehre Zingarelli's nicht verschwiegen werden, dass gerade diese Arie nicht von ihm componirt ist, sondern von dem genannten Sänger, der sie, so oft er den Romeo sang, einlegte, bis sie schliesslich als zum Werke gehörig betrachtet wurde.

Meinung machte sogar die Regierung direct für den Tod des Meisters verantwortlich, und die Stimmen, welche behaupteten, er sei auf Befehl der Königin Caroline im Kerker strangulirt oder bald nach seiner Entlassung vergiftet, wurden so laut, dass der Hof sich veranlasst sah, eine Erklärung des päpstlichen Leibarztes Piccioli zu veröffentlichen, des Inhalts, dass Cimarosa zu Venedig einem Unterleibsleiden erlegen sei — eine Maassregel, die ihren Zweck, jene Gerüchte zu widerlegen, bei der in Italien herrschenden Stimmung nur theilweise erreichte.

Zwei Componisten, die, wenn auch nicht aus der neapolitanischen Schule hervorgegangen, doch den von ihr eingeschlagenen Weg mit Glück verfolgten und besonders auf dem Felde der komischen Oper Ausgezeichnetes geleistet haben, sind Giuseppe Sarti (geb. zu Faenza 1729,[1]) gest. zu Berlin 1802) und Vincenzo Martin y Solar, in Italien Martini, auch Lo Spagnuolo genannt (geb. zu Valencia 1754, gest. zu Petersburg 1810), beide noch unter uns fortlebend, nachdem ihnen Mozart die Ehre erwiesen, Melodien aus ihren Opern im zweiten Finale seines „Don Juan" zu verwenden, nämlich aus Sarti's „Fra due litiganti il terzo gode" (auch deutsch unter dem Titel „im Trüben ist gut fischen" mit Beifall aufgeführt) und aus Martin's „Cosa rara", zwei Werke, die zu Mozart's Zeit beim Wiener Publicum in hoher Gunst standen.[2]) Mit ihnen möge die schon

[1]) So behauptet Fétis im Widerspruch mit Gerber und Anderen, gestützt auf die bestimmte Aussage Cherubini's, der ein Schüler des Sarti war.

[2]) Der Autor der „Italienischen Tondichter" lässt es sich nicht nehmen, auch diesen Fall in seiner Weise zu commentiren: „Wir wissen" schreibt Naumann (a. a. O. S. 411) in Bezug auf Martin's *Cosa rara* „welche ebenso humoristische wie geistvolle Rache unser herrlicher Mozart im zweiten Finale seines Don Giovanni an einem der beliebtesten Themen dieses Machwerks nahm, nachdem man dasselbe in Wien seinem Figaro vorgezogen hatte" und wirft so ein falsches Licht sowohl auf Martin's Meisterwerk, wie auf den Charakter Mozart's, dem nichts ferner lag als Künstlerneid und Rachsucht. Ueber Martin lautete sein Urtheil: „Vieles in seinen Sachen ist wirklich sehr hübsch" und dasselbe wird durch den prophetischen Zusatz „aber in zehn Jahren wird kein Mensch mehr Notiz davon nehmen" noch keineswegs aufgehoben. Noch deutlicher zeigt sein Verhältniss zu Sarti, dass er mit der Reproduction jener beiden Melodien in seinem Don Juan nichts anderes beabsichtigt hat, als eine, seinen gefeierten Kunstgenossen erwiesene Artigkeit. Vom letzteren Componisten schreibt er seinem Vater: „Sarti ist ein braver, rechtschaffener Mann. Ich habe ihm sehr viel gespielt, endlich auch Variationen auf eine Arie von ihm gemacht" (eben das Thema des Don-Juan-Finale „come un agnello") „woran er sehr viele Freude gehabt hat." Ob diese „Freude" eine ganz aufrichtige gewesen, muss man bezweifeln, denn die vernichtende Kritik, welche Sarti später in seinem „Esame acustico sopra due frammenti di Mozart" an den Streichquartetten des deutschen

überlang gewordene Reihe der hervorragenden Meister der neapolitanischen Schule abgeschlossen sein: es würde zu weit führen, wollten wir die Unzahl von Talenten zweiten Ranges, die sich um jene gruppiren, in den Kreis unserer Betrachtung ziehen. Die blosse Namens-Aufzählung derjenigen Componisten, von denen sich Werke im königl. Collegio zu Neapel finden, wird genügen, um dem Leser einen richtigen Begriff von dem Productionsreichthum dieser Epoche zu geben. Von diesen sind (nach Florimo) aus dem Conservatorium *dei Poveri di Gesù Cristo* hervorgegangen: Nicola Fago, Ignazio Gallo, Carlo Contumacei, Giuseppe Rota; aus dem Conservatorium S. Onofrio: Gaetano Latilla, Domenico Fischietti, Giuseppe Gazzaniga, Giacomo Insanguine, Gianfrancesco de Majo, Salvatore Rispoli, Giovanni Furno, Luigi Capotorti, Pietro Casella; aus S. Maria di Loreto: Pietro Guglielmi, der Autor von über vierundsiebzig Opern, welche zeitweilig mit denen des Paisiello und des Cimarosa den Beifall des Publicums theilten; ferner Egidio Romualdo Duni, dem wir als einem der Schöpfer der französischen komischen Oper später noch begegnen werden; Davide Perez, Ignazio Fiorillo, der Vater des noch heute wegen seiner trefflichen Violin-Studien hochgeschätzten Federigo Fiorillo; Gennaro Manna, Alessandro Speranza, Pasquale Anfossi, der mit seiner 1773 zu Rom aufgeführten komischen Oper „L'Incognita perseguitata" einem Piccini den Preis streitig machen konnte; Mattia Vento, Gaetano Marinelli, Silvestro Palma, Salvatore Fighera, Carlo Coccia und Fedele Fenaroli, geb. 1732, gest. 1818, als „Patriarco

Collegen geübt hat, beweist zur Genüge, dass ihm die Fähigkeit vollständig abging, dem Gedankenfluge Mozart's zu folgen. Diese Quartette wimmeln nach seiner Behauptung von Fehlern „wie sie nur ein Clavierspieler machen könne, der Dis und Es nicht zu unterscheiden wisse"; wer solche Querstände mache, müsse mit Eisen gefütterte Ohren haben *(orecchie foderate di ferro)* — so dass er schliesslich mit Rousseau ausruft „de la musique pour boucher les oreilles", und überzeugt ist, dass die Musik zu Grunde gehen müsse, wenn „Barbaren von Mozart's Art sich einfallen liessen, componiren zu wollen" — eine Beschränktheit des Urtheils, die vielleicht ohne Beispiel ist, doch aber begreiflich wird bei einem Manne, der wie Sarti in der strengen Schule des Padre Martini aufgewachsen war, und dem, schon als Italiener, die Sangbarkeit als oberstes Gesetz der Composition gelten musste. Als einen anerkannt gelehrten und mit akustischen Problemen vielfach beschäftigten Musiker wird man ihn auch nicht der Oberflächlichkeit und Effekthascherei beschuldigen dürfen, wenn er einmal während seines Aufenthaltes in Petersburg das Experiment machte, ein Te Deum seiner Composition durch Kanonenschüsse begleiten zu lassen, die an geeigneter Stelle der Partitur gelöst wurden.

della musica" allgemein verehrt, der als der zuletzt übrig gebliebene Schüler Durante's die Traditionen der Glanzzeit Neapels dem neuen Jahrhundert noch vermitteln konnte; endlich aus dem Conservatorium *Della Pietà:* Domenico Sarri, Nicolo Sala, Pasquale Cafaro, Giacomo Tritto, Angelo Tarchi, Francesco Paolo Parenti, Valentino Fioravanti, dessen komische Oper „Le cantatrice villane" noch jüngst unter dem Titel „Die Dorfsängerinnen" auf deutschen Bühnen mit Beifall gegeben worden ist; Stefano Pavesi, Vincenzo Fiodo, Francesco Catugno, Pietro Raimondi, Nicola Antonio Manfroce.

Es liegt auf der Hand, dass die Zahl tüchtiger Kräfte, die zum Glanz der italienischen Oper des vorigen Jahrhunderts beigetragen haben, mit diesem Verzeichniss noch keineswegs erschöpft ist, auch wenn wir von dem berühmtesten Schüler des letztgenannten Conservatoriums, Spontini, an dieser Stelle absehen, da er sowohl wie auch die späteren Meister Righini und Salieri ihrem Wirkungskreise nach weniger ihrem Vaterlande als vielmehr Frankreich und Deutschland angehören. Jedenfalls ist das von der neapolitanischen Schule uns hinterlassene Erbtheil ein überreiches, und werth, besser gewürdigt zu werden, als es bisher geschehen. „Die Opernreform Gluck's" bemerkt Ambros (Bunte Blätter II. S. 1) „hat uns die ältere italienische Oper so sehr aus den Augen gerückt, und das Glanzgestirn Mozart hat sie so sehr überstrahlt, dass wir von ihr kaum noch eine richtige Vorstellung haben." Das Anathema, welches Gluck in der Vorrede seiner „Alceste" gegen sie schleuderte, war zwar in vielen Punkten berechtigt, hatte jedoch die nachtheilige Folge, dass man das Kind mit dem Bade ausschüttete, wie denn spätere Historiker so weit gegangen sind, den vor-Gluck'schen Meistern alle Fähigkeit zur dramatischen Gestaltung und Charakteristik abzusprechen. Dies Urtheil aber müssen wir mit Ambros als gründlich falsch bezeichnen. „Die Componisten strebten vielmehr durchaus danach, den Ausdruck ihrer Musik dem Sinne des Textes anzupassen, und dies nicht bloss in den Arien, sondern auch, und fast vorwiegend im *Recitativo secco,* auf welches sie grosse Sorgfalt verwendeten und welches noch nicht, wie späterhin, ein Ausfüllstück, einen gleichgültigen Lückenbüsser zwischen Arie und Arie bildete. Die Arien selbst bewegen sich eben nur in einem zu kleinen Kreise stets wiederkehrender Empfindungen, um eine noch reichere Entwickelung dramatischen Ausdrucks zu gestatten. Wir finden immer wieder väterliche Zärtlichkeit, Liebe zwischen vornehmen

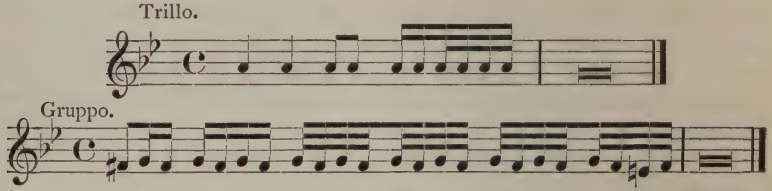
Personen, welche in ihren feurigsten Aeusserungen die Etikette nicht aus den Augen verlieren dürfen, flehentliche Bitten einer Gattin um das bedrohte Leben des Gatten, Zorn gegen den „Traditore“ und mehr Aehnliches. In diesem beschränkten Empfindungskreise aber ist der Ausdruck wahr, oft von grosser Tiefe; nur in der *Aria di bravura*, in welcher der Sänger glänzen wollte, überwuchert und deckt ihn oft die Coloratur, doch auch hier nicht immer. Denn die Tonsetzer wussten oft selbst den Motiven der colorirten Passagen eine der dramatischen Situation angemessene Färbung zu geben ... Wie viel Schönstes dieser Art findet sich schon bei Alessandro Scarlatti — wie insbesondere Händel sehr wohl wusste — bei Traetta, bei Leonardo Vinci, dessen Preghiera „Delia dea“ (in der „Ifigenia in Tauride“) jeder Gluck'schen oder Mozart'schen Oper zur Zierde gereichen würde. Wir werden diese Meister erst wieder neu entdecken müssen, wie wir die alten Niederländer neu entdeckt haben, nachdem wir einen Berg landläufiger Vorurtheile und falscher Meinungen, welche uns die Aussicht auf sie verbauten, beseitigt.“

* *
*

Zu den von Italien im Laufe des vorigen Jahrhunderts gelösten wichtigen Kunstaufgaben gehört noch die Ausbildung des Kunstgesanges und der Instrumentalmusik, von denen wir die erstere, als mit der Entwickelung der Oper unmittelbar zusammenhängend, hier noch zu betrachten haben. Wir sahen S. 86, wie für die Gesangskunst mit dem Erscheinen der Monodie und des dramatischen Gesanges eine neue Aera begann, und wie Caccini in seinen 1602 erschienenen „Nuove musiche“ dem Studium des Sologesanges zuerst die Wege wies. Die Eitelkeit der Sänger und ihre Sucht, auf Kosten der Kunst zu glänzen, scheint schon damals einen strengen Zuchtmeister nöthig gemacht zu haben, denn Caccini protestirt wiederholt gegen die langen Passagen und Cadenzen, die „lunghi giri di voce“, es sei denn, dass sie mit dem Geschmack einer Vittoria Archilei vorgetragen werden, der Darstellerin der Euridice in Peri's 1600 zu Florenz aufgeführtem Musikdrama gleichen Namens (s. S. 88), die von ihm gepriesen wird als „cantatrice di quella eccellenza che mostra il grido della sua fama“.[1]) Im Uebrigen lassen

[1]) Ausführliches über diese Sängerin und andere Gesangsgrössen der Zeit findet man bei Ambros, Geschichte der Musik IV. S. 340.

Caccini's Anweisungen ausser Zweifel, dass die Gesangstechnik zu seiner Zeit noch sehr im Argen lag. Zuerst handelt er von den zwei Arten der Tonbildung, indem man entweder vor dem beabsichtigten Tone dessen untere Terz erklingen lässt (!) oder denselben unmittelbar ansetzt. Die letztere Art hält er für die bessere, den Vorzug vor beiden aber giebt er einer dritten, die darin besteht, dass der Ton stark und bestimmt angegeben wird und alsbald abnimmt. Diese Art der Tonerzeugung, die er *Esclamazione* nennt, scheint ihm vor allen geeignet, dem Gesange eine leidenschaftliche Färbung zu geben. Sodann ist von den Verzierungen die Rede, namentlich von dem *Trillo* und dem *Gruppo*, welche Benennungen aber nicht in der heutigen Bedeutung zu nehmen sind, wie die von Caccini gegebenen Beispiele beweisen:



und schliesslich auch vom *Tempo rubato*, hier *Stile nobile* genannt, „in welchem sich der Sänger vom Zwange des Taktes befreit, indem er die Dauer der Noten bis um die Hälfte vermehrt oder verringert, je nachdem der Sinn der Worte es erheischt."

Nach Caccini's Zeit und mit zunehmender Verbreitung der dramatischen Musik machte das Gesangs-Virtuosenthum rapide Fortschritte, besonders seit dem Erscheinen der Castraten, deren künstlich erzeugte Sopran- oder Altstimme die besten Frauenstimmen an Stärke und Biegsamkeit, nach damaligem Geschmack auch an Lieblichkeit übertrafen. Schon im Anfang des 17. Jahrhunderts hatte man Castraten für den Kirchengesang verwendet, da sich die Frauen nicht an demselben betheiligen durften, und die Fähigkeit der Knaben zum kunstreichen Gesange nicht ausreichte; nachdem aber zur Zeit des Papstes Innocenz XI. (1676—1689) den Frauen das Auftreten im Theater untersagt war, wurden die künstlichen Soprane und Alte bald auch auf der Bühne heimisch. Von einem hervorragenden Virtuosen unter ihnen berichtet schon Doni in seiner 1647 zu Florenz erschienenen Schrift „De praestantia musicae veteris"; ein solcher, Namens Vittorio Loreto, soll nach ihm zuerst eine elegante Vortrags-

weise in Florenz eingeführt haben. Aber auch die Kehrseite des Gesangs-Virtuosenthums sehen wir bereits um diese Zeit hervortreten, wenn wir Doni's Klagen über die Zuchtlosigkeit und die Anmaassung der Castraten hören, welche nur auf Ruhm und Reichthum ausgingen, und, obwohl sie meist aus niederstem Stande waren, doch in ihrem Hochmuth die Lehren der Meister in den Wind schlugen. „Ueberall seht ihr jene verzärtelten Eunuchen, von denen ein einzelner mehr gewinnt als zehn Cantoren und Chormeister zusammen, die ihre Reichthümer nur zusammenraffen, um sie zu verprassen. Wie sie ihren Ruhm ausposaunen und alles andere verachten! Wie sie die gediegenen Musiker verlachen und die ganze musikalische Weisheit allein zu besitzen sich einbilden! Von ihren Sitten und ihrem Privatleben werde ich nicht sprechen, damit man nicht glaube, dass ich die Laster der Einzelnen auf andere Unschuldige übertrage; aber was vor aller Welt Augen geschieht, darf weder in Abrede gestellt, noch entschuldigt werden.“ [1])

An diesen Ausschreitungen war selbstverständlich in erster Reihe das Publicum schuld, dessen Liebhaberei für die Leistungen kunstfertiger und unverwüstlicher Kehlen von Jahr zu Jahr zunahm. Da das Theater zur Befriedigung dieser Passion bald nicht mehr genügte, so musste auch die Kirche sich's gefallen lassen, zum Concertsaal degradirt zu werden. Wo eine Nonne als Solosängerin glänzte, drängte sich alle Welt hin; eine gewisse Verovia im römischen Kloster „dello Spirito santo“ setzte die Kunstfreunde mehrere Jahre in Staunen und die Kenner begrüssten die Sache als erfreulichen Fortschritt.[2])

Durch die, den höchsten Kunstzielen zugewandte Wirksamkeit von Männern wie Carissimi und A. Scarlatti, im Besondern durch ihre Bestrebungen, den dramatischen Gesang an den

---

[1]) „Nihil eorum omittentes, quae sibi famam atque opes conciliare possent; atque ex eo facile conjecturam quales concentus, ac symphoniae effici potuerint. At enim hodie nec ingenuis pueris, quamquam infimae plerumque sortis, nec tam assidue, nec tam severe magistri instare possunt: atque exinde evenire videmus, ut plerique adeo immorigeri, atque insolentes evadant, ut vix tolerari queant. Videtis vos passim delicatulos hos eunuchos, qui singuli plus lucrantur quam decem ludimagistri et chorodidascali; et qui soli locupletes fiant, quas delicias faciant, quam se venditent, quam alios floccipendant, quam eruditos derideant, quam omnem Musicae penam possidere se credant! De moribus enim atque interiori vita non loquor, ne quis putet nonnullorum domestica probra ad alios immerentes derivare me velle. Sed quod in oculis omnium fit negari non potest excusari non debet.“ (G. B. Doni „De praestantia musicae veteris“ Opp. I. S. 148 u. 149.)

[2]) Vergl. Ambros „Geschichte der Musik“ IV. S. 339.

Vorzügen des musikalisch ungleich reineren Kammergesanges participiren zu lassen, wurde die Gesangskunst vor der Schädigung, die ihr von Seiten der Virtuosen und deren Verehrer drohte, glücklich bewahrt. Zu noch reicherer Blüthe als unter den obengenannten Meistern gelangte sie in der gegen Ende des Jahrhunderts von Francesco Antonio Pistocchi zu Bologna gegründeten Schule, deren Zöglinge mit einer gediegenen musikalischen Bildung die vollständige Beherrschung der Technik vereinten. Pistocchi „der berühmteste Sänger unserer und aller Zeiten" „der einzige Erfinder eines geendigten und vollkommenen Geschmackes", wie ihn Tosi nennt, wurde 1659 in Palermo geboren, kam aber schon als Kind mit seiner Familie nach Bologna, wo er anfangs von seinem Vater, später von den besten Lehrern der Stadt unterrichtet wurde. Nach Beendigung seiner Studien begann er seine Laufbahn als dramatischer Sänger; da es sich jedoch bald zeigte, dass weder seine Stimme noch seine äussere Erscheinung für dies Fach genügten, so verliess er die Bühne und widmete sich der dramatischen Composition. In Folge des Beifalls, den seine Arbeiten in Italien fanden, berief ihn der Markgraf Friedrich III. von Brandenburg-Ansbach als Capellmeister, in welcher Stellung er bis 1699 wirkte und mehrere Opern seiner Composition zur Aufführung brachte. Dann kehrte er nach Bologna zurück, um sich bis zu seinem Tode (das Jahr ist unbekannt) mit glänzendem Erfolge als Gesanglehrer zu bethätigen. Von der Vortrefflichkeit seiner Schule, in welcher Tonbildung, Vocalisation, musikalische Deklamation und dramatischer Ausdruck zum ersten Mal methodisch gelehrt wurden, zeugen die vielen aus ihr hervorgegangenen Gesangskünstler und Künstlerinnen, deren Ruhm während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ganz Europa erfüllte, ein Bernacchi, Antonio Pasi, J. B. Minelli, A. Pio Fabri, Bortolino da Faenza u. a.

Ueber Pistocchi's Methode hat der vorhin genannte Sopranist und Gesanglehrer Pietro Francesco Tosi (geb. zu Bologna um 1650, gest. zu London nach 1724, in welchem Jahre ihn Quanz dort kennen lernte) in seinem 1723 zu Bologna veröffentlichten Lehrbuche „Opinioni de'cantori antichi e moderni" etc.[1]) ausführliche Mittheilungen hinterlassen. Sie ging vor allem darauf aus, dem Schüler eine unbeschränkte Herrschaft über seine Stimme zu sichern, und dies mit gewissenhafter Rücksichtnahme

[1]) In deutscher Bearbeitung von J. F. Agricola unter dem Titel „Anleitung zur Singekunst nach dem Italienischen des P. F. Tosi" erschienen zu Berlin 1757.

auf die Individualität und die stimmlichen Anlagen jedes einzelnen Schülers. Als Mittel zur Erreichung dieses Zweckes nimmt auch bei seinem Unterricht das Studium der Verzierungen einen wichtigen Platz ein; namentlich der Triller: „Wer keinen, oder doch nur einen fehlerhaften Triller hervorbringen kann" heisst es bei Agricola (S. 95) „der wird niemals ein grosser Sänger werden, wenn er gleich sonst noch so viel verstände." Zugleich aber warnt er vor dem Missbrauch des Trillers wie auch der „Passagien" (Coloraturen) „die mit jenem einerlei Schicksal haben: Beide machen Vergnügen, wenn sie an der rechten Stelle stehen; allein wenn man sie nicht auf bequeme Gelegenheit versparet, so erzeuget die allzugrosse Menge derselben Ekel, der Ekel aber Verachtung und endlich gar Hass" (S. 133). Weiter lesen wir bei Agricola: „Wenn sich der Scholar des Trillers und der Passagien völlig bemächtigt hat, so muss ihn der Meister die Worte recht lesen und aussprechen lehren . . . . Ist die Aussprache verbessert, so sei der Meister besorgt, dass der Untergebene die Worte auf eine Art ausspreche, dass sie, ohne einige Affectation, so deutlich vernommen werden können, dass man auch nicht eine Silbe verliere; denn wenn man die Worte nicht hört, so schliesst der Sänger die Wahrheit von der Kunst aus." Der gleichen Ansicht bezüglich gewissenhafter Behandlung des Textes begegnen wir weiterhin, wo von der Ausschmückung des ersten Theiles der Arie bei seiner Wiederholung die Rede ist: „Wenn derjenige, welcher zuerst den Gebrauch, die Arien von vorn zu wiederholen, eingeführet, die Absicht gehabt hat, den Sängern Gelegenheit zu geben, ihre Geschicklichkeit im Verändern der schon einmal gesungenen Sätze zu zeigen, so kann ein Liebhaber der Musik diese Erfindung nicht tadeln, doch ist dem Nachdrucke der Worte dadurch ein Grosses entgangen." Uebrigens nennt Tosi die sogenannten willkürlichen Veränderungen „das Schönste, was einer, der das Singen versteht, hervorbringen, und das Angenehmste, was ein Kenner hören kann", weshalb er es auch für nöthig erachtet „dass ein Sänger mit allem Ernst darauf denke, wie er in der Kunst, sie geschickt zu erfinden, lernen möge."

Wenn nun, vom Standpunkte dieser Kunst, an die reproducirende Kraft und die musikalische Bildung des damaligen Sängers grössere Ansprüche gemacht wurden, als heute[1]) — denn ihm

[1]) „Weil es für einen Sänger sehr vortheilhaft ist" heisst es bei Agricola (S. 51) „wenn er das Clavier spielen kann und die Regeln des Generalbasses

die Veränderungen oder gar die Cadenzen vorzuschreiben, wäre nach Agricola (S. 205) ebenso unmöglich „als Jemanden witzige Einfälle vorher auswendig zu lehren“ — so war andererseits die Bedeutung des Componisten durch die Selbständigkeit des Ausführenden in bedenklicher Weise herabgedrückt. Während die Gesangsvirtuosen in der Gunst der Opernfreunde höher und höher stiegen, und ausser der Schule von Bologna noch die des Fedi und Amadori in Rom, des Peli in Modena, des Francesco Brivio in Mailand, des Francesco Redi in Florenz, des Gizzi und vor allen des Porpora in Neapel eine immer grössere Zahl derselben in die Welt hinaussandten, kam es bei der Composition, namentlich der Arien, bald nur noch darauf an, dass sie dem Sänger eine Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kunstfertigkeit bot. „Der Componist erstickte“ wie von Dommer (a. a. o. S. 450) sagt „unter dem Wust von äusserlichem Tongekräusel und sank zum blossen Handlanger des Sängers herab. Den Mittelsatz der Arie durfte er zwar mehr für sich behalten, hier konnte er seine Kunst zeigen; im ersten Theil aber hatte er eigentlich nur das Lattenwerk der Contour zusammen zu zimmern, welches nun der Sänger mit allen möglichen Arabesken

---

versteht: nicht nur weil er sich alsdann immer selbst accompagniren, und also singen kann wenn er will, ohne erst immer auf den Begleiter warten zu dürfen; sondern auch weil er die willkürlichen Veränderungen nicht auf's Ohngefähr los, sondern mit Richtigkeit und Sicherheit wird erfinden können: So ist allen, welche was mehr als gemeines im Singen leisten wollen, anzurathen, dass sie ja bei Zeiten das Clavier und den Generalbass zu studiren sich bemühen.“ Indessen hatten zu seiner Zeit und schon früher die Tonsetzer begonnen, die Freiheit des ausführenden Sängers durch immer genauere Notirung zu beschränken. Bereits in dem 1723 erschienenen Original des obencitirten Werkes beklagt sich Tosi bitter über die Componisten, welche die Vorschläge durch Noten andeuten „entweder weil sie für neumodisch gehalten sein wollen, oder weil man glauben soll, dass sie besser singen können als die Sänger. Haben sie bei ihren anderen Verdiensten diese herrliche Eigenschaft noch dazu: warum schreiben sie denn nicht auch die willkürlichen Veränderungen hin, welche viel schwerer und noch viel nothwendiger sind, als die Vorschläge? Aber man sage mir doch: wissen etwan die heutigen Sänger nicht, wo die Vorschläge angebracht werden müssen, wenn man sie ihnen nicht mit dem Finger andeutet? Zu meiner Zeit zeigte sie die Einsicht an.“ Und mit einem Seitenhiebe auf Deutschland schliesst er: „O ewige Schande für denjenigen, welcher diese ausländische Kinderei zuerst eingeführt hat, bei unserer Nation, welche doch den Ruhm hat, dass sie andere Völker den grössten Theil der schönen Künste, absonderlich den Gesang, lehret! O grosse Schwachheit desjenigen, welcher sich durch Beispiele verführen lässt! O ehrenrührige Beschimpfung für euch, ihr neumodischen Sänger, die ihr euch Lehren geben lasst, welche nur für Kinder gehören. Die Leute jenseit der Alpen verdienen, dass man ihnen nachahmet und sie hochschätzet; aber doch nur in denen Dingen, in welchen sie vortrefflich sind.“

und Blumengewinden von Coloraturen zu einem kleinen Triumphbogen für sich selbst herausputzte."

Um diese Zeit feierten die Castraten ihre glänzendsten Triumphe, und die Ehren, mit denen man sie überhäufte, entsprachen den Reichthümern, die sie sich in kurzer Zeit erwarben.[1]) Zu den berühmtesten unter ihnen gehört Baldassare Ferri, nach seinem Geburtsort Perugino genannt (1610—1680), der nach Arteaga (a. a. O. II. S. 38) alle Eigenschaften in sich vereinte, um die Kunstfreunde in Staunen und Begeisterung zu versetzen. Auch Rousseau citirt ihn in seinem „Dictionnaire de musique" (Artikel „Voix") als Muster eines Gesangskünstlers und nennt ihn den „einzigen wunderbaren Sänger, um dessen Besitz sich die Souveräne Europas stritten, und der noch nach seinem Tode von den Dichtern Italiens gefeiert wurde." „Von der unerschöpflichen Kraft und Geläufigkeit seiner Stimme" fährt Rousseau fort „hier nur ein Beispiel: er sang in einem Athem die chromatische Scala durch zwei Octaven hinauf und hinab, mit einem Triller auf jedem Tone, und dies, obwohl ohne Begleitung, mit einer solchen Sicherheit der Intonation, dass wenn man auf einem beliebigen Tone der Scala mit einem Instrumente die Harmonie zu demselben angab, der betreffende Accord in tadelloser Reinheit erklang." — Zu gleichem Ruhme gelangten später die Sopranisten Francesco Bernardi, genannt Senesino (1680—17..) und Gaetano Majorano, genannt Caffarelli (1703—1783), ersterer ein Schüler des Antonio Bernacchi, welcher nach Pistocchi an der Spitze der Bologneser Schule stand,[2]) letzterer in der neapolitanischen Schule des Porpora gebildet. Von Senesino berichtet Quanz, der ihn 1727 in

---

[1]) Das Entzücken, welches eine schöne Castratenstimme beim Publicum hervorrief, machte dasselbe völlig blind gegen die Verwerflichkeit des zu ihrer Erzeugung angewandten Mittels. Die Abstumpfung alles menschlichen Gefühls ging so weit, dass die Wundärzte, welche die betreffende Operation ausführten, ihre anatomischen Theater mit Aushängeschildern bezeichneten, auf denen zu lesen war: „Qui si castra ad un prezzo raggionevole" oder sonst eine Geschicklichkeits- und Wohlfeilheits-Anpreisung, und während einer Opernvorstellung konnte man im Moment des höchsten Enthusiasmus den Ruf hören: „Ah! Benedetto il coltello!" (S. Schilling. Universal-Lexicon der Tonkunst.)

[2]) Die Methode des Bernacchi hat sich noch bis in die neueste Zeit und namentlich in Deutschland bewährt, nachdem ein Schüler desselben, Caselli, sie seinem Schüler, dem berühmten Dresdener Gesanglehrer Joh. Miksch (1765—1845) überliefert hat, welchem eine Reihe deutscher Gesangsgrössen, unter ihnen der durch sein „Lehrbuch der Gesangskunst" bekannt gewordene Berliner Meister Ferdinand Sieber, ihre Ausbildung verdanken.

London als Mitglied der unter Händel's Leitung stehenden Oper kennen lernte: „Seine Art zu singen war meisterhaft, und sein Vortrag vollständig. Das Adagio überhäufte er eben nicht zu viel mit willkürlichen Auszierungen: dagegen brachte er die wesentlichen Manieren mit grosser Feinheit heraus. Das Allegro sang er mit vielem Feuer und wusste die laufenden Passagien mit der Brust, in einer ziemlichen Geschwindigkeit, auf eine angenehme Art herauszustossen. Seine Gestalt war für das Theater sehr vortheilhaft und die Action natürlich. Die Rolle eines Helden kleidete ihn besser als die von einem Liebhaber." Im Uebrigen war er der Typus jener schon von Doni so treffend charakterisirten Virtuosen-Gattung. Wie er im Anfang seiner Laufbahn Dresden mit Unehren hatte verlassen müssen, weil er den würdigen Capellmeister Heinichen ungerechterweise eines Fehlers beschuldigt und ihm seine Stimme vor die Füsse geworfen hatte, so musste er auch in London aus dem Verbande der Oper, welcher er von 1721 bis 1733 angehörte, aus ähnlichen Ursachen entlassen werden.

Die guten wie die schlechten Eigenschaften Senesino's finden wir auch bei Caffarelli. Dieser excellirte namentlich im Coloraturgesang und wirkte, indem er seine ganze Kraft auf ihn concentrirte, nicht eben fördernd auf den musikalischen Geschmack seiner Zeit. Dagegen ersang er sich, hauptsächlich in England, ein so bedeutendes Vermögen, dass er sich am Ende seiner Künstlerlaufbahn das Herzogthum Santo Dorato kaufen konnte, dessen jährlicher Ertrag sich auf 45,000 Franken belief, was ihn übrigens nicht hinderte, noch ferner in Klöstern und Kirchen zu singen und sich seine Mitwirkung jedesmal theuer bezahlen zu lassen. Einmal aber erhielt er für seine Habsucht eine empfindliche Lection. Als ihm Ludwig XV. für seine Mitwirkung im Pariser *Concert spirituel* (1758) eine goldene Dose mit hundert silbernen Jetons überreichen liess, protestirte er gegen dies Geschenk „weil er fünfzig Dosen besitze, deren geringste schöner sei als diese" und verlangte, dass sie wenigstens mit dem Porträt des Königs geschmückt sei. Als man ihm bemerkbar machte, dass Dosen solcher Art nur für Gesandte bestimmt seien, entgegnete er: „Nun wohl, so möge der König die Gesandten singen lassen!" — behielt aber wohlweislich das Geschenk. Der König lachte, als man ihm diese Worte mittheilte, die Dauphine aber war erzürnt, liess den Sänger zu sich rufen und überreichte ihm nebst einem werthvollen Diamanten eine Börse, welche einen Reisepass enthielt. „Er ist von Seiner Majestät unterzeichnet"

fügte sie hinzu „eine grosse Ehre für Sie; aber er ist nur für zehn Tage gültig: beeilen Sie sich also.“

Ihren Höhepunkt erreichte die Gesangs-Virtuosität mit Carlo Broschi, genannt Farinelli (geb. 1705 in Neapel, gest. 1782 in Bologna), in welchem sich alle technischen Fähigkeiten mit dem gediegensten Geschmacke vereinten. Mit ihm traf Quanz 1725 in Neapel zusammen und schreibt von ihm, er sei in den willkürlichen Auszierungen des Adagio besonders fruchtbar gewesen, aber das Feuer seiner Jugend (er stand damals in seinem zwanzigsten Jahre), sein grosses Talent, der allgemeine Beifall und die fertige Kehle machten, dass er dann und wann zu verschwenderisch damit umging. Letzteres wird durch die Erzählung von einem Wettstreit bestätigt, welchen er einmal in Rom mit einem Trompeter des Orchesters unternahm, bei welcher Gelegenheit er seinen Gegner durch die Kraft und Beweglichkeit seiner Stimme so sehr übertraf, dass ihn das Publicum jubelnd als Sieger proclamirte. Erst nachdem ihn bei einem Gastspiel in Wien Kaiser Karl VI. ermahnt hatte, mit seinen Gaben besser hauszuhalten und sich zu bestreben, durch Einfachheit die Herzen zu rühren, verliess er diese Richtung, um hinfort seiner Kunst mit allem Ernst zu dienen. „Diese wenigen Worte“ erzählt Burney (Reise I. S. 155) „brachten eine gänzliche Veränderung in seiner Singart hervor; von der Zeit an vermischte er das Lebhafte mit dem Pathetischen, das Simple mit dem Erhabenen, und auf diese Weise rührte er jeden Zuhörer sowohl, als er ihn in Erstaunen setzte.“ Selbst die von den Alten der Musik zugeschriebene Fähigkeit, Kranke zu heilen, bewährte sich bei Farinelli's Gesang in merkwürdiger Weise. Als er 1736 nach Spanien kam, wurde er von der Königin für ein Jahrgehalt von 50,000 Franken angestellt, um ihren an Melancholie leidenden Gatten, Philipp V., durch seinen Gesang aufzuheitern, welche Kur ihm vortrefflich gelang und ihm zugleich so sehr die Gunst des Monarchen gewann, dass ihm dieser einen wichtigen Antheil an den Staatsgeschäften einräumte — eine Auszeichnung, die er allerdings als Künstler theuer genug erkauft hat, denn während der ersten zehn Jahre seines Aufenthaltes am spanischen Hofe bestand seine ganze musikalische Wirksamkeit darin, dass er dem König alle Abende dieselben vier Arien vorsingen, mithin jede dieser Arien dreitausend und sechshundert Mal wiederholen musste! — Von Charakter war Farinelli ungleich achtbarer und sympathischer als die meisten seiner Kunstgenossen, und niemals hat er den Einfluss, welchen er auf den

König wie auch auf dessen Nachfolger, Ferdinand VI., ausübte, in unedler Weise benutzt. Als nach dem Tode des letzteren Herrschers die politischen Verhältnisse seine Entfernung aus Spanien nöthig machten, gewährte ihm dessen Nachfolger Karl III. die Fortdauer seines Gehaltes, mit dem ausdrücklichen Bemerken, er thue dies um so lieber, als Farinelli die Gunst und die Freigiebigkeit seiner Vorgänger niemals gemissbraucht habe.

Eine natürliche oder doch erklärliche Folge des durch das Erscheinen der Castraten hervorgerufenen Enthusiasmus war es, dass das Publicum den Geschmack an Männerstimmen völlig verlor, und diese für lange Jahre gänzlich aus der italienischen Oper verschwanden. So konnte Scheibe in seinem „Critischen Musicus" (S. 27. Anmerkung) gelegentlich der Besprechung einer Oper von Cavalli schreiben: „Ich finde in dieser Oper Tenor und Bassstimmen. Aber darf man wohl heut zu Tage nach diesen Stimmen in einer welschen Oper fragen?" Es hätte wenig gefehlt, so wären auch die Frauenstimmen von der Bühne verdrängt worden, was um so leichter gewesen wäre, als die Frauenrollen fast immer in den Händen der Castraten waren. Indessen erwies sich das schöne Geschlecht in diesem Falle auch als das starke, nicht nur zum Scheine, durch Uebernahme der Männerrollen, sondern in der That; denn auch zu den Zeiten, wo der Castraten-Schwindel in höchster Blüthe stand, hat es der italienischen Oper nie an Sängerinnen gefehlt, welche jenen als künstlerisch ebenbürtig gegenüber treten konnten. Als eine solche erscheint schon im Anfange des 17. Jahrhunderts Vittoria Tesi Tramontini aus Florenz, eine Schülerin des Redi, später auch des Bernacchi. „Von Natur war sie" wie Quanz schreibt „mit einer männlich starken Contraltstimme begabt. Im Jahre 1719 zu Dresden sang sie mehrentheils solche Arien, als man für Bassisten zu setzen pfleget. Itzo (1725) aber hat sie, über das Prächtige und Ernsthafte, auch eine angenehme Schmeichelei im Singen angenommen. Der Umfang ihrer Stimme war ausserordentlich weitläufig. Hoch oder tief zu singen, machte ihr beides keine Mühe. Viele Passagien waren aber nicht ihr Werk. Durch die Action aber die Zuschauer einzunehmen, schien sie geboren zu sein; absonderlich in Mannsrollen: als welche sie, zu ihrem Vortheile, fast am natürlichsten ausführte." — Um 1690 geboren, prangte sie während der Anwesenheit Händel's in Florenz (1707) in der vollen Jugendfrische ihrer Stimme und ihrer Erscheinung, und wenn wir dessen Biographen Mainwaring glauben dürfen, so stand sie bei unserm grossen Landsmanne

in besonderer Gunst. Jedenfalls war sie eine begeisterte Verehrerin von Händel's Musik, nachdem sie in dessen, zu Florenz im genannten Jahre aufgeführten Oper „Rodrigo" die Hauptrolle gesungen hatte; sie folgte ihm auch im nächsten Jahr nach Venedig, um dort in seiner „Agrippina" die für sie geschriebene Titelrolle zu übernehmen. Als sie später mit der unter Lotti's Leitung stehenden Operngesellschaft nach Dresden kam (S. 262), stand sie auf der Höhe ihres Ruhmes; dennoch muss sie in der Folge noch bedeutende Fortschritte gemacht haben, wie aus Quanz' oben citirten Worten hervorgeht, der sie in Neapel wiederhörte, als sie bereits das für eine italienische Sängerin respectable Alter von fünfunddreissig Jahren erreicht hatte. Um 1748 nahm sie ihren bleibenden Aufenthalt in Wien, wo sie, nachdem sie die Bühne verlassen, Unterricht im dramatischen Gesange ertheilte und namhafte Sängerinnen, darunter die Tauberin und die De Amici ausbildete.

Weiter sind als Typen der „Primadonna" des vorigen Jahrhunderts noch zu erwähnen: Francesca Cuzzoni und die Gattin des Componisten Hasse, Faustina Bordoni, erstere um 1700 in Venedig, letztere 1693 in Parma geboren.[1]) Eine Beschreibung

[1]) Diese Jahreszahl stimmt mit der Angabe Burney's überein, nach welcher Faustina bei ihrem Tode 1783 neunzig Jahre alt gewesen ist. Wenn in ihren Biographien meist 1700 als das Jahr ihrer Geburt genannt wird, so bezeichnet dies Chrysander („Händel" II. S. 142) als einen, wahrscheinlich von ihr selbst veranlassten Irrthum und findet es „natürlich, dass sie in Dresden einem jüngeren Gatten und einem königlichen Wüstling gegenüber für zehn Jahre jünger zu gelten suchte, als sie war." Die Meinung, sie sei die Favoritin des sächsisch-polnischen Monarchen gewesen, scheint durch Rochlitz Verbreitung gefunden zu haben, der in seiner, hinsichts der Quellen wenig skrupulösen Weise von ihr schreibt: „Es fand sich für Faustinen auch, was im Contracte nicht stipulirt war. Der Kampf des bessern, aber früh schon gebrochenen Willens mit alle dem, was ihm ein üppiger Hof entgegensetzte, war zu ungleich. Man liess den guten lieben Hasse wieder nach Italien reisen und sieben Jahre daselbst verweilen — —" („für Freunde der Tonkunst" IV. S. 169). Dagegen schreibt Fürstenau, der nur aus den zuverlässigsten Quellen geschöpft hat (a. a. O. II. S. 213), dass Faustina nie von ihrem Gatten getrennt gelebt hat, und dieser nie allein von Dresden abwesend gewesen ist. „Den meisten Biographen Faustina's begegnet es" bemerkt er dazu „den Vater mit dem Sohne zu verwechseln, d. h. Friedrich August II. für Friedrich August I. zu halten, und die schöne Venezianerin in ein intimes Verhältniss mit Letzterem zu bringen, während sie doch nur kurze Zeit mit ihm zusammen war (Juli bis October 1731), als Alter und Krankheit ihn bereits gebeugt hatten ... Ihre bevorzugte Stellung am Dresdener Hofe muss die Künstlerin anderen Einflüssen verdankt haben. Kaum würde ihr übrigens die Kurfürstin Maria Josepha so unausgesetzt ihren Schutz haben angedeihen lassen, wenn Faustina ihre Rechte als Gattin gekränkt hätte."

ihrer künstlerischen Individualität giebt Tosi (S. 228), der sie zugleich dem angehenden Sänger als Muster empfiehlt: „Insbesondere möchte er fleissig zwo Frauenzimmer beobachten, deren Verdienste nicht genug gelobet werden können, und welche auch, in itzigen Zeiten, mit vereinigter Kraft, obwol mit ganz verschiedener Singart, die wankende Kunst aufrecht erhalten helfen; so dass dieselbe, nach der Abnahme, die sie schon erlitten, doch noch nicht so bald vollends dem gänzlichen Untergange nahe zu sein scheint. Eine von diesen Sängerinnen (Faustina) ist unnachahmlich in ihrer ausserordentlichen Gabe zu singen, und bezaubert die Welt mit einer bewundernswürdigen Fertigkeit im Ausführen; und mit einem sonderbaren, schmackhaften und brillanten Wesen, welches, es komme nun von der Natur oder von der Kunst her, über die maassen gefällt. Das edle, schmeichelhafte und zärtliche Wesen der andern (Cuzzoni), welches mit einer vollkommen reinen Intonation, mit genauer Beobachtung des Takts und mit sonderbaren und reizenden Erfindungen ihres fruchtbaren Witzes genau verbunden ist; alles dieses, sage ich, sind Gaben, die so rar als schwer nachzuahmen sind. Das Pathetische von dieser und das Allegro von jener sind die bewundernswürdigsten Eigenschaften in beyden. Was für eine schöne Mischung würde es abgeben, wenn man das beste dieser beiden englischen Geschöpfe in einer Person vereinigen könnte!“

Nicht so günstig lauten die Urtheile der Zeitgenossen über die menschlichen Eigenschaften der beiden Künstlerinnen. Wusste Faustina ihre Sucht zu herrschen und zu glänzen für gewöhnlich durch ein diplomatisch maassvolles Auftreten zu verkleiden, so war die Cuzzoni nach Quanz' Ausspruch „von Charakter ein wahrer Drache“. Ihr Gatte, der in Händel's Orchester am zweiten Flügel angestellte Pietro Giuseppe Sandoni, musste es schwer büssen, sich mit ihr eingelassen zu haben (wobei er es freilich weniger auf die Frau als auf ihr Geld abgesehen hatte); denn nach einem Leben voll Unfrieden, ebbend und fluthend in Mangel und Ueberfluss, wurde er von ihr ermordet.[1]) Wie sich denken lässt, war sie ein Schrecken ihrer Collegen und Vorgesetzten an der Oper, und nur der Energie eines Händel konnte es gelingen, sie zu bändigen. Von diesem 1722 für seine Oper in London engagirt, weigerte sie sich schon in der ersten Probe (zur Oper „Ottone“), die für sie bestimmte Arie „Falsa immagine“ zu singen. Händel, dem diese Arie be-

[1]) S. Chrysander „Händel“ II. S. 88.

sonders am Herzen lag, wurde dadurch, und noch mehr durch den verächtlichen Ton ihrer Weigerung, so erbittert, dass er seine Selbstbeherrschung völlig verlor. Mit den Worten: „Oh! Madame, je sais bien que vous êtes une véritable diablesse: mais je vous ferai savoir, moi, que je suis Béelzebub, le chef des diables" ergriff er sie, schleppte sie an das geöffnete Fenster und schwur sie hinauszuwerfen, wenn sie nicht augenblicklich gehorche. Die Sängerin, schreiend und zitternd, versprach in ihrer Angst alles, und dieser „weibliche Gottseibeiuns aller italienischen Capellmeister" (um mit Chrysander zu reden) war fortan gegen Händel musterhaft gehorsam.

Auch Faustina gehörte, nachdem sie unter Leitung der venezianischen Meister Michel Angelo Gasparini und Marcello ihre Studien beendet und sich in Italien sowie in Dresden einen Ruf erworben hatte, für zwei Jahre der Oper Händel's in London an und zwar gleichzeitig mit der Cuzzoni. Als Darstellerin und namentlich an Schönheit dieser überlegen, vermochte sie bald nach ihrer Ankunft in England eine Partei um sich zu bilden, welche gegen die der Cuzzoni eine feindliche Haltung annahm. Die Künstlerinnen selbst wurden in den Streit hineingezogen und in jeder Weise gegen einander aufgehetzt, und da Faustina, wenngleich diplomatischer als ihre Rivalin, doch nicht minder leidenschaftlich und intrigant war als jene, so verwirrten sich die Verhältnisse mehr und mehr, bis sich das drohende Ungewitter endlich entlud: bei einer Vorstellung des „Astianasse" von Bononcini (1727) geriethen die Sängerinnen einander in die Haare und schlugen sich bei offner Scene. Die Versammlung der Edlen der Nation wusste sie durch ihre Haltung nach und nach auf diesen Gipfel von Tollheit hinauf zu treiben. Zuerst begannen die Parteigänger beider Seiten wechselweis mit Klatschen und Zischen, sodann ging man zu einer melodischeren Katzenmusik und vielen grossen Unanständigkeiten über, und obwohl die Kronprinzessin Caroline diesmal selber anwesend war, steigerte sich das Toben doch mehr und mehr, bis die Sängerinnen endlich auf einander einhieben.[1]) — Die weiteren Schicksale dieser beiden Frauen sind so verschieden als nur möglich. Faustina verliess England mit lebhaftem Widerwillen, um den britischen Boden nie wieder zu betreten. „Nicht einer von denen" soll sie später geäussert haben „die mir ihr Gold boten und sich

[1]) So berichtet Chrysander (a. a. O. II. S. 160) nach dem *British Journal* und *London Journal* vom 10. Juni 1727.

um mich rauften, hat Sinn gehabt für irgend etwas, das ich mir selbst zum Verdienst anrechne. Man lärmte um meinetwillen, weil man eben nichts anderes hatte und doch lärmen wollte.[1]) Die Cuzzoni kehrte in späteren Jahren noch einmal zurück, hatte aber inzwischen so viel von ihren früheren Fähigkeiten eingebüsst, dass sie ihre Hoffnungen auf eine neue Ernte an Beifall und Gold völlig getäuscht sah. Und während Faustina in Dresden sowie zuletzt in Venedig bis zu ihrem Tode in glänzenden Verhältnissen lebte, gerieth die Cuzzoni mit zunehmenden Jahren in die dürftigste Lage, so dass sie als Greisin mit dem Verfertigen von Knöpfen ihr Leben fristen musste.

Im letzten Drittel des Jahrhunderts findet eine merkliche Abnahme des Gesangs-Virtuosenthums statt. Bach und Händel hatten nicht umsonst gelebt, und ihr Wirken konnte nicht ohne Einfluss auf den musikalischen Geschmack bleiben, wenn auch die ihnen zunächst folgende Generation wenig oder gar kein Verständniss für ihre Kunst zeigte. Ferner war die Instrumentalmusik mittlerweile zu einer Macht herangewachsen, welche dem einseitigen Cultus des Kunstgesanges ein Gegengewicht bot. Und wie sich Deutschland unter der Führung seiner grossen Instrumentalmeister von der künstlerischen Herrschaft Italiens befreite, so begann auch für Frankreich mit Gluck's Wirksamkeit an der Pariser grossen Oper ein musikalischer Reinigungsprocess, in Folge dessen es an Italiens Stelle als tonangebende Macht auf dem Gebiete des musikalischen Drama auftreten konnte. Die Italiener selbst liessen sich durch diese Veränderungen um sie her freilich nicht hindern, nach wie vor mit Entzücken den „lunghi giri di voce" zu lauschen; noch 1792 konnte ein Correspondent der J. F. Reichardt'schen Monatsschrift gelegentlich einer Aufführung von Paisiello's Passionsmusik aus Rom berichten: „Wenn die Sänger die tollsten, buntesten Verzierungen und ganz ungeheure Cadenzen machten, wollte das Publicum immer vor Freuden aus der Haut fahren." Zwar verschwanden die Castraten gegen Ende des Jahrhunderts mehr und mehr, nachdem man angefangen hatte, ihr Auftreten als ein Aergerniss zu empfinden,[2]) doch fand man einen Ersatz für sie in den Falsettisten,

[1]) S. Rochlitz a. a. O. IV. S. 167.

[2]) Dies scheint schon zur Zeit von Burney's Aufenthalt in Italien (1770) der Fall gewesen zu sein. Derselbe erzählt (Reise I. S. 226), er habe sich durch ganz Italien erkundigt, an welchem Orte vornehmlich die Knaben durch's Castriren zum Singen tüchtig gemacht würden, aber er habe keine gewisse Nachricht erhalten. „Zu Mailand sagte man mir, es geschehe zu Venedig; zu Venedig, es

d. h. männlichen Sängern, deren Stimmen ausschliesslich für den Falsettgebrauch ausgebildet waren, wie solche schon vor den Zeiten der Castraten in der päpstlichen Capelle die mangelnden Frauenstimmen ersetzt hatten. Unempfänglich für die Lehren des Auslandes, verfiel Italien endlich in einen Zustand der Erschöpfung, der nach den ausserordentlichen Leistungen mehrerer Jahrhunderte kaum ausbleiben konnte und den Verlust seiner musikalischen Grossmachtstellung nach sich zog, wie oft es auch noch in unserm Jahrhundert den Beweis geliefert hat, dass die Musen ihm keineswegs untreu geworden sind.

Zu den erwähnten ausserordentlichen Leistungen Italiens ist aber die Ausbildung des Kunstgesanges ohne Frage mit zu rechnen, wie hier ausdrücklich wiederholt werden muss, nachdem des Längeren von den, mit seiner Pflege verbundenen Ausschreitungen die Rede gewesen ist; denn seine Ausübung beschränkte sich während seiner Blüthezeit nicht, wie später, auf einige Auserwählte, sondern er galt als die nothwendige Grundlage aller musikalischen Bildung für Liebhaber und noch mehr für den Fachmusiker, auch wenn derselbe sich der Composition

---

geschehe zu Bologna; zu Bologna leugnete man es und wies mich nach Florenz; von Florenz nach Rom und von da nach Neapel. Doch versicherte mich der britische Consul zu Neapel, der so lange daselbst gelebt und besondere Untersuchungen darüber angestellt hat, in Ansehung der neapolitanischen Conservatorien, dass diese Gewohnheit in denselben durchaus verboten sei und dass die jungen Castraten von Leocia in Puglia kämen. Dr. Cirillo, ein berühmter Arzt zu Neapel, bestätigte seine Aussage, doch ehe die Operation vorgenommen wird, führt man sie in ein Conservatorium, um sie daselbst zu prüfen, ob eine gute Stimme von ihnen zu erwarten ist, alsdann nehmen ihre Eltern sie zu diesem barbarischen Zwecke mit nach Hause. Inzwischen steht die Todesstrafe darauf, wenn Jemand die Operation verrichtet, und der Bann, wenn man darum weiss, es sei denn, dass es, wie man oftmals vorgiebt, wegen einer Krankheit, von der man glaubt, dass sie die Operation erfordere, und mit Einwilligung des Knaben geschehe. Man hat Exempel, dass es selbst auf Verlangen des Knaben geschehen sei, welches mit Grassetto zu Rom der Fall war. In Ansehung der vorläufigen Proben der Stimme, glaube ich, dass diese grausame Operation nur zu oft ohne Probe, oder wenigstens ohne hinlängliche Beweise geschieht, dass die Stimme dadurch besser werden könne; sonst würde man gewiss nicht in jeder italienischen Stadt eine solche Menge Verschnittener finden, die gar keine Stimme oder doch keine so gute haben, die einen solchen Verlust ersetzen könnte.“ Dass aber Italien nicht das einzige Land war, welches diesen barbarischen Brauch duldete, erfahren wir ebenfalls von Burney (a. a. O. II. S. 80), der seiner Beschreibung der vom Herzog von Würtemberg in seinem Lustschloss *Solitude* errichteten Musikschule die Bemerkung hinzufügt: „Unter den Sängern in dieser Schule befinden sich schon fünfzehn Castraten, denn der Hof hat zwei Bologneser Wundärzte im Dienst, welche diese Operation sehr gut verstehen sollen.“

oder dem Instrumentenspiel widmete. Namentlich fühlte sich der angehende Operncomponist verpflichtet, ob stimmbegabt oder nicht, den Kunstgesang praktisch zu erlernen, bevor er es unternahm, für die Bühne zu schreiben, und es braucht nicht hervorgehoben zu werden, dass ein solches Studium ihm reiche Früchte trug.[1]) Dies gilt nicht minder von den deutschen, der italienischen Richtung folgenden Componisten, unter denen besonders Carl Heinrich Graun, der Capellmeister Friedrich's des Grossen, als Sänger so Ausgezeichnetes leistete, dass er sich bei seinem Aufenthalte in Italien den Beifall aller Kenner, sogar des Bernacchi errang. Auch die ersten ruhmreichen Vertreter der deutschen Instrumentalmusik, Haydn und Mozart hielten den italienischen Kunstgesang noch in Ehren, und erst mit Beethoven erliegt derselbe dem drückenden Uebergewicht der Instrumentalmusik, dies nicht eben zum Heile der Kunst, wie die, die Grenzen der reinen Schönheit nur zu häufig überschreitenden Vocalwerke des Letztgenannten beweisen.

* *
*

Wir haben endlich noch der Dichter zu gedenken, welche an der Gestaltung der italienischen Oper einen Antheil gehabt haben, zumal derselbe keineswegs so unbedeutend war, wie man es nach den oben geschilderten Verhältnissen, die selbst den Componisten vielfach zum Handlanger des Sängers herabdrückten, annehmen könnte. Neben aller Schaulust und Freude am sinnlichen Wohlklang waren bei den italienischen Opernfreunden die Traditionen der classischen Zeit noch zu lebendig, um die Mitwirkung des Dichters beim Musikdrama gering zu schätzen, und wie es ein Dichter (Rinuccini) gewesen, der zur Entstehung der modernen Oper den ersten Impuls gegeben hatte, so sehen wir auch die Nachfolger desselben auf ihre weitere Entwickelung einen keineswegs zu unterschätzenden Einfluss ausüben. Während der Kindheits-Jahrzehnte der Oper war dieser Einfluss freilich

[1]) Giulio Roberti, der unermüdliche Förderer der im heutigen Italien fast vergessenen älteren italienischen Vocalmusik, gedenkt in seinem 1876 zu Florenz erschienenen Werke „Pagine di buona fede" (S. 82) mit Wehmuth jener Glanzzeit des Kunstgesanges „quando nessuno osava chiamarsi maestro, nè si metteva a scrivere opere, se prima non avesse imparato a cantare sul serio con o senza voce, e non fosse arrivato ad un certo grado di abilità nel suonare il violino, e quando la compiacente tastiera del pianoforte non era ancora la fida e costante ma dannosa consigliera del compositore."

kein nennenswerther, da das Bedürfniss des Publicums nach sinnlichem Reiz für Auge und Ohr dem Dichter fast allein maassgebend war; scheute man sich doch nicht, um diesem Bedürfnisse zu genügen, aus verschiedenen Dichtungen eine neue zusammen zu stoppeln, welche After-Kunstgattung dann unter dem Namen „Pasticcio" eifrige Liebhaber fand und sich sogar bis zu Gluck's Zeiten erhalten hat. Erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts, mit dem Auftreten des Silvio Stampiglia (geb. zu Rom 16.., bis 1711 Hofpoet in Wien, gest. zu Neapel 1725) gewinnt die Operndichtung wieder eine würdigere Haltung. Er war es, der an Stelle des bisherigen Zauber- und Spektakelwesens zuerst eine zusammenhängende Handlung einführte; auch machte er der kindischen Vermischung des Ernsten mit dem Komischen ein Ende, vereinfachte die dramatische Verwickelung und beschränkte den Gebrauch der Maschinerien. Ursachen genug, dass seine Arbeiten vom gebildeten Theil des Publicums, welches gegen die Misshandlung der Dichtkunst seitens seiner Vorgänger auf die Dauer nicht unempfindlich bleiben konnte, mit lautem Beifall aufgenommen wurden, wenn auch seine Dichtungen im Uebrigen trocken und kühl waren. Nach Einigen soll von ihm auch der Brauch herrühren, dass das Musikdrama um jeden Preis einen glücklichen Ausgang haben musste, was jedoch von Arteaga (a. a. O. II. S. 67) bestritten wird, der darauf hinweist, dass dies bereits bei allen früheren Opern, einschliesslich der „Euridice" des Rinuccini, der Fall gewesen ist.

Einen weiteren Fortschritt in der Operndichtung bewirkte Apostolo Zeno (geb. zu Venedig 1668,[1]) gest. daselbst 1750), der mit der Thronbesteigung Karl's VI. als kaiserlicher Hofpoet an Stampiglia's Stelle trat, ein wissenschaftlich hochgebildeter Mann, namentlich gründlicher Kenner der antiken Tragödie, deren Studium er die Klarheit seines Stils, die Schärfe seiner Charakterzeichnung, die Lebhaftigkeit seines Dialogs verdankte. Da überdies seine Sprache so fliessend und melodisch ist, dass sie der musikalischen Composition gleichsam auf halbem Wege entgegen kommt, so wurden seine Texte mit Vorliebe von allen Componisten seiner Zeit in Musik gesetzt, und wenn man sie später, ihrer Breite wegen, für die musikalische Behandlung ungeeignet gefunden hat, so erklärt sich dies nur durch das inzwischen anspruchsvoller gewordene Auftreten der Musik. In diesem Sinne äussert sich auch Grétry (*Mémoires.* I. S. 114).

[1]) Nach Raffaelli „Il Melodramma in Italia" (S. 11) erst 1669.

„Aeltere Musiker" berichtet er dort „haben mich versichert, dass die Dichtungen des Apostolo Zeno früher einen entschiedenen Erfolg hatten; und als ich mich nach der Art und Weise erkundigte, wie sie von den Tonsetzern jener Zeit behandelt worden seien, erfuhr ich, dass dieselben kürzere Arien, weniger Zwischenspiele, fast gar keine Passagen und Wiederholungen geschrieben haben." Die Namen der Componisten, welche zuerst mit Zeno gearbeitet, und so an seinen Bestrebungen zur Veredlung der Oper thätigen Antheil genommen haben, dürfen schon aus diesem Grunde nicht mit Stillschweigen übergangen werden; es sind Carlo Francesco Polarolo aus Brescia, ein Schüler des Legrenzi, gest. 1722 als zweiter Capellmeister der Marcuskirche zu Venedig, der Componist der Oper „Gl'inganni felici" (aufgeführt 1695 im dortigen Theater Sant' Angelo), der ersten dramatischen Arbeit, mit welcher der Dichter an die Oeffentlichkeit trat, und Marc' Antonio Ziani, anfangs in seiner Geburtsstadt Venedig, später als zweiter Capellmeister am Wiener Hofe wirkend, welcher zu dem zwei Jahre später in demselben Theater aufgeführten Drama „Eumene" des Zeno sowie in der Folge zu zahlreichen anderen die Musik geschrieben hat.

Dem Nachfolger Zeno's am Wiener Hofe, Metastasio, war es vorbehalten, innerhalb des durch das Herkommen fest begrenzten engen Rahmens der italienischen Oper, das nach allen Seiten hin möglichst Vollendete zu leisten. Pietro Trapassi oder, nach griechicher Umformung seines Namens, Metastasio, wurde 1689 zu Rom geboren, und da seine Eltern gänzlich mittellos waren, von dem berühmten Rechtsgelehrten Gravina erzogen. Die Liebe zum classischen Alterthum, welche dieser in ihm geweckt hatte und seine eigene dichterische Begabung drängten ihn, schon in seinem vierzehnten Jahre eine Tragödie „Giustino" zu verfassen, und da er mit der dichterischen eine nicht gewöhnliche musikalische Anlage verband, so fühlte er sich schon früh zur Oper hingezogen. Im Jahre 1724 begann er seine Laufbahn als Operndichter zu Neapel mit der „Didone", sechs Jahre später wurde er als Hofpoet nach Wien berufen, welche Stellung er unter dreien Herrschern, Karl VI., Maria Theresia und Joseph II., von ihnen wie vom Publicum hochgeehrt, bis zu seinem 1782 erfolgten Tode bekleidete. Ein halbes Jahrhundert hindurch beherrschte er mit seinen Dichtungen die Opernbühnen von ganz Europa, und von den zahllosen Componisten dieser Zeit ist kaum einer, der sie nicht in Musik gesetzt hätte; ja, Hasse hat sogar einige seiner Texte zwei-, selbst

dreimal componirt. Nicht weniger gross als in den musikalischen war sein Ansehen in den literarischen Kreisen. „Willst du wissen" ruft Rousseau in seinem „Dictionnaire de musique" (Artikel „Génie") dem angehenden Componisten zu „ob ein Funke der schöpferischen Kraft in dir lebt, so eile nach Neapel und höre dort die Meisterwerke eines Leo, Durante, Jomelli, Pergolese. Und wenn sich dann deine Augen mit Thränen der Rührung füllen, wenn dein Herz höher schlägt, wenn ein wonniger Schauer dich durchbebt und dir den Athem benimmt — dann nimm den Metastasio zur Hand und beginne deine Arbeit: dein Genius wird sich an dem seinen entzünden."

In Metastasio's Dramen erkennt man neben dem Einfluss der altgriechischen Tragödie auch den der französischen, deren frostige Empfindungsweise und formale Steifheit er jedoch glücklich vermieden hat. Den Gang der Handlung verlegt er in das Recitativ, dem er durch ungezwungene Diction und Mannichfaltigkeit der Versmaasse eine aussergewöhnliche Beweglichkeit mittheilt. Auch mit der Arie weiss er sich trefflich abzufinden, indem er seinen Stoff so disponirt, dass die Wiederholung des ersten Theiles niemals sinnwidrig ausfällt, und so entspricht er den höchsten Anforderungen, die seine Zeitgenossen an den Operndichter stellten, unter ihnen J. F. Agricola, der in seiner mehrfach erwähnten Bearbeitung der Tosi'schen Gesanglehre beim Capitel „von den Arien" (S. 172) diese Anforderungen in folgendem zusammenfasst: „Hier kommt es hauptsächlich darauf an, dass ein geschickter und der Musik geneigter Dichter die Arien so einrichte, dass sie, ohne dem Sinn und der Kraft der Worte Eintrag zu thun, noch einmal von vorne gesungen werden können. Vielleicht kann man es sogar so weit bringen, dass die Arien, durch die Wiederholung von vorn, noch eine neue Stärke bekommen. Wenn der Dichter, zu der Zeit, da er musikalische Gedichte verfertiget, bedenket, dass er nicht für sich allein, sondern mit der Musik in genauer Einigkeit und Verbindung, gemeinschaftlich Gedanken und Empfindungen ausdrücken will, so wird es ihm so gar sauer nicht ankommen, der Musik allenfalls auch, wenn es ja nicht anders sein kann, in den Arien und Chören, welche ohnedem nur aus wenigen Zeilen bestehen, einige poetische Schönheiten aufzuopfern: da die Musik im Gegentheil in den viel weitläuftigern Recitativen ihm ungebundene Hände lässt, und ausser einigen ganz unbequemen Versarten, sonst wenig oder nichts verbietet."

Eine grosse und kräftige Natur war Metastasio nicht. Zum

Ausdruck starker Leidenschaften erhebt er sich niemals, so wenig wie zur Zeichnung ausgeprägter, individuell gefärbter Charaktere. „Zu dem eigentlich belebenden Element seiner Dramen" sagt Jahn (a. a. O. I S. 268) „machte er die Liebe, welche nirgend, wenigstens bei Nebenpersonen, fehlt und in der Regel der Kernpunkt ist, von welchem die psychologische Motivirung ausgeht. Kam er schon dadurch dem Geschmack seines Zeitalters entgegen, so noch mehr durch die Art wie er sie behandelte, indem er sie zwar lebendig und leidenschaftlich, aber so darstellte, dass Weichheit, selbst Weichlichkeit und eine wohlverhüllte Sinnlichkeit ihr eigentlicher Charakter waren, die Ausführung der darauf beruhenden Verhältnisse aber in der That dem wirklichen Leben nachgebildet war. Um so eher fanden seine Arbeiten Eingang bei dem Publicum, das sich und seine Liebschaften anständiger und veredelt auf der Bühne wiederfand, und dem auch sonst Metastasio in keiner Weise Anstrengung und Selbstüberwindung zumuthete, sondern es auf die bequemste Weise geniessen liess." — Den wichtigsten Vorzug seiner Dichtungen, die oben von Agricola als wesentliche Bedingung für die Wirksamkeit eines Operntextes hervorgehobene Einheit mit der Musik, dankte Metastasio zum grossen Theil dem steten Verkehr mit Componisten und Darstellern der Oper, besonders mit der Sängerin Marianna Bulgarini,[1]) die ihn unter ihren Schutz genommen hatte, als er durch den Tod seines Pflegevaters in eine höchst bedrängte Lage gerathen war. So hatte er sich ein richtiges Urtheil über alles die Oper Betreffende bilden können und wusste genau, worauf es bei einem guten Operntext ankam; überdies war er selbst ein eifriger Sänger und Clavierspieler, und man darf seinen Angaben glauben, dass er nichts für die Composition Bestimmtes dichtete, ohne sich gleichzeitig eine Melodie dazu zu denken.

Die Frage, ob in Metastasio's Opern die Dichtung eine Dienerin der Musik sei oder umgekehrt, ist unter diesen Umständen schwer, wenn überhaupt zu entscheiden. Raffaelli nimmt (a. a. O. S. 16) das Erstere an und sagt von Metastasio: „Dovette poetando servire alla musica", setzt jedoch hinzu „ma come fu dignitosa e splendida quella servitù! Era il servo che abbelliva ed onorava il padrone." Unser Dichter selbst war an-

[1]) Bulgarelli, wie sie Schilling (Universal-Lexicon der Tonkunst) nennt, in dem er die obige Schreibweise des Arteaga als irrig oder als Druckfehler bezeichnet.

derer Meinung, und obwohl er der Musik die grösste Rücksicht erwies, so hielt er doch an dem Grundsatze fest, dass dieselbe keine andere Aufgabe habe, als die Worte des Dichters zu verstärken, ihren Sinn dem Verständnisse des Hörers näher zu bringen. „Wenn die Musik" schreibt er „in ihrer Vereinigung mit dem Drama den ersten Rang einnehmen will, so zerstört sie dieses und zugleich sich selbst. Es ist eine absurde Anmaassung, wenn die Kleider mehr bedeuten wollen als die Personen, für welche sie verfertigt sind. Meine Dramen sind, wie die tägliche Erfahrung in ganz Italien lehrt, der Gunst des Publicums weit sicherer, wenn sie von Schauspielern dargestellt, als wenn sie ausserhalb der Bühne gesungen werden, eine Probe, welche die beste dramatische Musik, von den Worten losgelöst, schwerlich bestehen würde." Begreiflicherweise führt auch er wiederholt bittere Klage gegen das unkünstlerische Gebahren der Gesangsvirtuosen: „Wir können nicht schweigen, bei dem unerhörten Missbrauch, den die Künstler in unseren Tagen mit einer so schönen Kunst treiben, indem sie von ihren verführerischen Eigenschaften zur unrechten Zeit, am unrechten Ort und mit gänzlicher Verachtung des gesunden Menschenverstandes Gebrauch machen; in Folge dessen der verwirrte Zuhörer, von Empfindungen bewegt, die sowohl der Dichtung wie der Musik entgegengesetzt sind, sich weder der einen noch der andern erfreuen kann, sondern auf ein lediglich mechanisches, in dem harmonischen Verhältniss der Töne oder in dem Umfang und der Geläufigkeit der Stimme begründetes Vergnügen angewiesen ist. Den Componisten würde ich solchen Missbrauch verzeihen, wenn es der Kunst, welcher sie dienen, an Ausdrucksmitteln mangelte; da es aber keine menschliche Leidenschaft giebt, welche die Musik nicht auf die deutlichste und schönste Art in hundert und hundert verschiedenen Weisen auszudrücken im Stande wäre, warum dulden sie die ihr von den Sängern mit voller Absichtlichkeit und ohne alle Veranlassung zugefügte Beleidigung?"

Dieser Mahnung, welche von den Vocalcomponisten aller Zeiten beherzigt zu werden verdient, könnte man noch eine reiche Blumenlese nützlicher Rathschläge aus Metastasio's Schriften hinzufügen. So seinen, aus Joslowitz vom 20. October 1749 datirten Brief an Hasse,[1]) in welchem er die Situationen und Charaktere seines „Attilio Regolo", den jener in Musik zu setzen beabsichtigte, in ausführlichster Weise zergliedert, damit die Musik

[1]) Im Band XVII seiner 1819 in Mantua erschienenen „Opere".

mit der dichterischen Absicht möglichst genau zusammentreffe. Auch die Unterstützung, welche er seiner und Joseph Haydn's genialen Schülerin Marianne Martinez beim Componiren gewährte, lässt den feinsinnigen Künstler und den erfahrenen Kritiker erkennen. Die einzige Hilfe, die er ihr leistete, bestand darin, dass er sie in seiner Gegenwart die von ihr zur Composition gewählten Worte laut lesen liess bevor sie an's Werk ging, und, wenn er mit dem Ausdruck nicht zufrieden war, sie selbst noch einmal vortrug, mit Hervorhebung derjenigen Stellen, welche ihrem Gefühlsinhalte nach eines grösseren oder geringeren Ausdruckes bedurften.

Nach Metastasio begegnen wir keinem Dichter mehr, der Willens und befähigt gewesen wäre, den, durch die Herrschsucht der Musik und die Unterwürfigkeit der Dichtkunst bedingten Niedergang der italienischen Oper aufzuhalten. Dichter von Gottes Gnaden, wie Goldoni, der Verfasser der von Piccini componirten komischen Oper „Cecchina" mussten schon bei einer ersten Berührung mit der Opernbühne inne werden, dass unter den obwaltenden Verhältnissen hier keine Lorbeeren für sie zu holen seien. „Wie die Componisten" sagt Jahn (a. a. O. I. S. 273) „stets durch Bedingungen beschränkt waren, die aus bestimmten Verhältnissen hervorgingen, so war dies mit den Dichtern ebenso sehr der Fall. Auch sie verfassten ihre Opern nicht als freie poetische Conceptionen, sondern nur auf Bestellung, wo denn die Veranlassung und die vorhandenen Mittel und Personen die Wahl und die Behandlung des Stoffes bedangen. Der Umstand, dass Zeno und Metastasio kaiserliche Hofpoeten waren und vom Hofe ihre Bestellungen erhielten, war dabei kein günstiger und abgesehen von der Einwirkung individueller Geschmacksrichtungen des *sommo padrone* wirkte die ganze Atmosphäre wesentlich mit auf die Verweichlichung und Verflachung der Oper ein. Die *Impresarii* wählten die Textbücher, welche der von ihnen engagirte Componist nach ihrem Ermessen zugetheilt bekam, theils nach dem Beifall, den sie gefunden hatten, theils und noch mehr nach dem Bestand ihrer Sänger. In der Regel wurden sie dann für den vorliegenden Fall zurecht gemacht, wozu sich begreiflicherweise in seltenen Fällen der Dichter selbst hergab, sondern in der Regel ein Localpoet gebraucht wurde, der die nöthigen Kürzungen und Zusätze machte, bei denen der Text selten gewann."

Der Einfluss Metastasio's auf den Geschmack seiner Zeitgenossen war so bedeutend, dass das italienische Opernpublicum

keinerlei Verlangen nach einem Fortschrit über ihn hinaus empfand, weshalb denn auch die späteren Dichter sich einer beifälligen Aufnahme ihrer Arbeiten nicht besser versichert glauben konnten als im engsten Anschluss an ihn, in getreuer Nachbildung der durch ihn typisch gewordenen Formen; und da die Musik ebenfalls in einen Zustand formaler Erstarrung gerathen war, so erklärt sich der Eindruck des Schablonenhaften, dessen wir uns selbst bei den besten Werken der italienischen *Opera seria* des vorigen Jahrhunderts nicht erwehren können. Indem man aber gleichzeitig die Fülle der in jenen Werken pulsirenden musikalischen Lebenskraft bewundert, muss man es um so mehr beklagen, dass die Componisten es versäumt haben, ihren Gebilden durch eine Allianz mit ebenbürtigen dichterischen Kräften grössere Dauerbarkeit zu sichern. Ohne Zweifel würde die ältere italienische Oper in diesem Falle nicht so bald in Vergessenheit gerathen sein, jedenfalls aber im Kampfe mit der Oper Gluck's und Mozart's zäheren Widerstand geleistet haben und wenigstens in einigen ihrer Meisterwerke noch unter uns fortleben.

IV.

Die Oper in Deutschland vor Mozart.

Wie dem Leser vom ersten Capitel her (S. 121) erinnerlich sein wird, gelangte das in Italien neuerstandene Musikdrama auf seinem Wege in's Ausland zuerst bereits in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts nach Deutschland, während fast zwei weitere Jahrzehnte verflossen, bevor es die Grenzen Frankreichs überschritt. Wenn aber hier die ausgestreuete Saat in kürzester Zeit zur Frucht reifte, indem durch Umbildung des italienischen Vorbildes in einer dem Kunstempfinden der Nation entsprechenden Weise die künstlerisch ungleich höher stehende Oper des Lully in's Leben trat, so sollte sich Deutschland nicht des gleichen Vorzuges erfreuen. Die politische Missbildung unseres Vaterlandes sowie ihr nothwendiges Endergebniss, jener furchtbare Krieg, welcher dreissig Jahre hindurch an der Lebenskraft Deutschlands zehrte und mit der materiellen auch die geistige Spannkraft des Volkes lähmte, sie tragen die Schuld, dass wir, wie auf den meisten Gebieten der geistigen Arbeit, so auch auf dem der Oper fast ein Jahrhundert länger als unsere französischen Nachbarn vom Auslande abhängig bleiben mussten.

An Neigung und Begabung zur Ausbildung einer nationalen dramatischen Kunst hat es den Deutschen zu keiner Zeit gefehlt. Die mittelalterlichen Mysterien-Aufführungen sowie ihr Gegen-

bild, die während der Fastnachtszeit veranstalteten heiteren Spiele fanden hier nicht weniger Liebhaber als in Italien und Frankreich, und der im Renaissance-Jahrhundert erwachte Geist bewirkte auch in unserm Vaterlande eine bemerkenswerthe Hebung des Geschmackes für dramatische Darstellungen, nachdem man angefangen hatte, die Dramen der Alten zu übersetzen und so dem Volke zugänglich zu machen. An die Stelle der Mysterien traten nun die sog. Moralitäten,[1]) welche wesentlich moralische und theologische Zwecke verfolgten, indem sich Personificationen christlicher Tugenden und der ihnen entgegenstehenden Laster unter die Gestalten der biblischen Geschichte mischten; ferner die Schul- und Studentenkomödien in lateinischer und deutscher Sprache, bei denen anfangs nur Unterrichtszwecke in's Auge gefasst waren, die aber später, als das Lateinische erst theilweise, dann ganz aufgegeben wurde, in die Oeffentlichkeit hinaustraten. Um dieselbe Zeit entwickelten sich aus der Mitte des Volkes die Fastnachtsspiele zu geordneten dramatischen Gebilden und fanden, von Bürgern und Handwerker-Gesellschaften einstudirt und dargestellt, so allgemeinen Beifall, dass sie bald nicht mehr allein zur Fastnachtszeit, sondern das ganze Jahr hindurch aufgeführt werden konnten. Hans Sachs (gest. 1576) und Jacob Ayrer (gest. 1606) sind die Dichter, welche in dieser Gattung für die dramatische Kunst Bahnbrechendes geleistet haben, der eine durch seine urkräftigen und humoristischen Darstellungen des Thuns und Treibens der unteren Volksklassen, der andere durch seine, zwar in plebejischem Tone gehaltenen, doch der tragischen Kraft keineswegs entbehrenden Dramen. Wäre man auf ihren Spuren fortgeschritten, sagt Weber (a. a. O. S. 915), so hätte sich im 17. Jahrhundert, wo der Herzog Julius von Braunschweig bereits eine eigene stehende Truppe unterhielt (seit 1605) und selbst Dramen im Renaissance-

[1]) Diese Spiele haben ihren Ursprung in Paris, wo schon im 15. Jahrhundert neben der, zur Aufführung der Passionsspiele gebildeten Gesellschaft eine andere, die Schreiber von der Bazoche, zu ähnlichem Zwecke zusammentrat. Die Bazoche, ein von Alters her privilegirter Verein von Advocaten und Justizbeamten, dem die Ordnung der öffentlichen Ceremonien und Festlichkeiten zustand, wollte gleichfalls die volksthümlichen dramatischen Vorstellungen in den Kreis ihrer Rechte und Obliegenheiten ziehen; da aber die andere Genossenschaft das ausschliessliche Vorrecht, Mysterien aufzuführen, für sich in Anspruch nahm, so erfand die Bazoche eine besondere Gattung, die Moralitäten, welche ihren Stoff theilweise aus den Mysterien entlehnten, demselben aber, dem Geschmacke der Zeit folgend, eine moralisch-allegorische Deutung und Nutzanwendung gaben. (Vgl. Weber, Allgem. Weltgeschichte IX. S. 353.)

Geschmacke dichtete, in Deutschland ebenso leicht ein Nationaltheater bilden können, wie in England durch Shakespeare und in Spanien durch Lope de Vega. Aber theils der niedrige Culturzustand des Volkes, theils der Mangel einer gebildeten Hauptstadt und eines bedeutenden Dichters hemmten das Begonnene und hielt den rohen Volkston fest, dessen Organ besonders die „lustige Person", Hanswurst und Eulenspiegel waren.

Leider war auch an den deutschen Höfen, wenn wir den des genannten Fürsten ausnehmen, der Geschmack vorwiegend auf das rein Aeusserliche und das derb Komische gerichtet. Als Fortsetzung der mittelalterlichen Turniere, welche eingestellt waren, nachdem Heinrich II. von Frankreich im Jahre 1559 bei einem derselben seinen Tod gefunden hatte, ist das bei den Hoffesten späterer Zeit übliche Ringel- oder Carousselreiten anzusehen, dessen allegorische und mythologische Stoffe sowie der reiche Schmuck phantastischer Costüme ihm eine dramatische Färbung gaben. Sodann bildete das aus Frankreich eingeführte, die dramatische Recitation, den Tanz und die Musik in sich vereinende Ballett (S. 169) eine Lieblingsunterhaltung der deutschen Höfe, wie auch die ihm verwandten „Inventionen", mit welchem Gattungsnamen alle Arten von Maskeraden, Aufzügen und ähnliche durch Schaugepränge wirkende Ergötzlichkeiten bezeichnet wurden, unter ihnen auch die sogenannten Wirthschaften, bei welchen gemeiniglich der Landesherr und seine Gemahlin die Wirthe machten, während die Hofgesellschaft theils als Aufwärter, theils als Fremde agirte.[1]) Im Anfang des

[1]) Der Père Ménestrier berichtet (a. a. O. S. 284) von einer solchen 1670 im kurfürstlichen Schlosse zu München veranstalteten „Wirthschaft", bei welcher die Gemahlin des Herzogs Maximilian, des Bruders der Kurfürstin, die Wirthin, und der Präsident des Hofes den Wirth machten. „Eine Reihe von Herren und Damen des höchsten Adels waren die Diener und Dienerinnen dieses glänzenden Wirthshauses, in welchem Personen aller Nationalitäten einkehrten. Zuerst erschienen der Kurfürst und seine Gemahlin in türkischem Costüm, dann der Kurprinz mit Frl. von Wolchenstein als Römer, der Herzog Maximilian mit Frl. von Tattenbach als Chinesen, endlich die Kurprinzessin als Zigeunerin, welche auf die angenehmste und geistreichste Art der Welt verschiedenen Personen wahrsagte und zwar in italienischen Versen, die zu den Gewohnheiten, dem Temperament und den Neigungen des Empfängers Beziehung hatten". Zum Schlusse werden vierzig verschiedene Nationalitäten genannt, die bei diesem Feste vertreten waren. Ein anderes Mal erschienen der fürstliche Wirth und seine Gemahlin selbst als Schenkwirthe oder als Brauteltern einer Bauernhochzeit; die Hofleute stellten Wirthshausgäste, Bauern und Aehnliches dar und wurden vom fürstlichen Paar bewirthet. (S. auch Fürstenau „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden" I. S. 89.)

17. Jahrhunderts erscheinen auch professionelle Schauspieler an den deutschen Höfen, vorläufig nur Ausländer: zuerst brabantische und holländische Gesellschaften, dann die sogenannten englischen Komödianten, deren Hauptleistungen zwar im Fechten, Springen und Clownstückchen bestanden, die aber auch Shakespeare'sche Dramen zur Aufführung brachten, wie denn laut Repertoire des Dresdener Hofes von 1626 dort „Romeo" „Hamlet" „Julius Caesar" und „König Lear", in Halle aber bereits 1611 zu Ehren des Landgrafen von Hessen der „Kaufmann von Venedig" unter dem Titel „Der Jud' von Venedig, eine deutsche Comödia" zur Aufführung kamen. Ueberdies erregten diese Engländer als Instrumental-Virtuosen Aufsehen, entsprechend der hohen Stufe, welche kurz zuvor, unter der Regierung Elisabeth's auch dieser Zweig der Musik in ihrem Vaterlande erreicht hatte (S. 81). Ob nun diese „Schauspieler aus England" immer wirkliche Engländer waren, oder ihren Namen nur nach den von ihnen aufgeführten englischen Schauspielen und den namentlich in England gepflegten Tänzer-, Springer- und Equilibristenkünsten führten, muss unentschieden bleiben. Jedenfalls waren sie die ersten Schauspieler von Profession, die in Deutschland an den Höfen und in den grösseren Städten ihre Kunst mit Erfolg ausübten und der Erfindung wie der Darstellung dramatischer Kunstwerke die Wege wiesen.

Dennoch blieb die von diesen Schauspielern gegebene Anregung vorläufig ohne nennenswerthen Erfolg. Das deutsche Publicum, sagt Lemcke (a. a. O. I. S. 109) sehr richtig, war für das grosse englische Drama, wie es Shakespeare und seine bedeutenden Genossen gestaltet hatten, nicht reif. In Deutschland war kein London; in Braunschweig und Kassel, wo englische Schauspieler in Hofdienst standen, fehlte dem Hofe das Volk; anderwärts fehlte dem Volke der Hof, um, wie in England, das Kräftige, Volksthümliche mit dem Feineren, Schwungvollen, Idealeren zu vereinen. Dabei darf nicht verschwiegen werden, dass auch unter den Fürsten Deutschlands nur wenige waren, welche von den englischen Komödianten ein Höheres beansprucht hätten, als jene rein körperlichen Kunstfertigkeitsproben, wie beispielsweise der Landgraf Moritz von Hessen-Kassel, der vom Jahre 1600 an eine Truppe in seinem Dienst hatte, sieben Jahre später aber, „des Tanzens und des Springens müde, die verfluchten Engländer abschaffte." Die grosse Mehrzahl der Höfe ergötzte sich am meisten gerade an diesen Leistungen, und wie hätte es anders sein können zu einer Zeit, wo noch ungleich

rohere Vergnügungen, wie Thierhetzen, Jagden, Raufgelage die stehende Nummer in den Programmen der höfischen Belustigungen bildeten? Zum Glück erschien noch zu Anfang des Krieges, in dessen Wirren die ohnehin dürftigen Keime künstlerischen Geistes in unserm Vaterlande dem völligen Untergange geweiht schienen, eine rettende Macht in der schlesischen Dichterschule, deren Vertreter, an ihrer Spitze Martin Opitz, auf allen Gebieten der Dichtkunst neue Bahnen eröffneten, namentlich auf dem des Drama, für dessen Behandlung sie feste, von classischen und italienischen Mustern abstrahirte Regeln aufstellten, und so eine Reaction bewirkten gegen die langweilige Lehrhaftigkeit des Schuldrama einerseits, wie andererseits gegen den Realismus und die Stillosigkeit des Volksdrama. Von diesem Gesichtspunkte aus gesehen, gewinnt auch jene erste in Deutschland aufgeführte Oper, die S. 121 genannte „Daphne" von Opitz mit Musik von Heinrich Schütz eine eigenthümliche Bedeutung, und muss, wenn sie auch bei der Ungunst der Zeiten keinen unmittelbaren Einfluss auf das musikalisch-dramatische Schaffen ausüben konnte, doch als ein künstlerisch-epochemachendes Ereigniss betrachtet werden.

Die Veranlassung zur Entstehung dieses Werkes bildete die Vermählung der Tochter des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. mit dem Landgrafen Georg von Hessen-Darmstadt zu Torgau im Jahre 1627. Der letztgenannte Fürst stand in dem Rufe ausserordentlicher Bildung — wie er auch den Beinamen des „Gelehrten" führte — und demzufolge musste dem Kurfürsten der Wunsch nahe liegen, die ihm zu Ehren veranstalteten Festlichkeiten durch einen Kunstgenuss erlesener Art von den bisherigen auszuzeichnen; zu diesem Zwecke aber konnte nichts geeigneter sein, als die kurz zuvor in Italien aufgekommene Oper, von welcher die Kunde bereits nach Deutschland gedrungen war, und für deren Wirkung der Capellmeister Schütz als Kenner und begeisterter Verehrer der neueren italienischen Musik einstehen konnte. Durch seine Vermittelung liess der Kurfürst die „Daphne" des Rinuccini kommen und beauftragte Martin Opitz, der gerade um diese Zeit zum Besuche bei dem S. 124 genannten Professor der Poesie August Bucher in Wittenberg weilte, sie deutsch zu bearbeiten. Als sein Gedicht fertig war, mochte es wohl nicht mehr zu der Musik des Peri passen, weshalb sich wahrscheinlich Schütz erbot, eine neue Musik dazu zu schreiben. Möglich auch, dass man von vornherein auf Peri's Arbeit verzichtet und Schütz mit der Composition der

„Daphne“ beauftragt hat[1]) — genug, die Oper wurde am 13. April 1627 in deutscher Sprache und mit deutscher Musik auf dem Schlosse Hartenfels in Torgau im Tafelsaale vor dem hohen Paare, der kurfürstlichen Familie und vielen fremden fürstlichen Gästen von der kurfürstlichen Capelle aufgeführt. Für das genannte Datum spricht ein Hofdiarium aus jener Zeit, in welchem es heisst: „den 13. (April) agirten die Musikanten *Musicaliter* eine *Pastoral Tragicomoedie* von der Daphne“ und auch andere Nachrichten sprechen von einer am 13. April „vffn Abendt“ aufgeführten „Musikalischen Comoedia“. Dennoch dürfen wir Otto Taubert's (a. a. O. S. 30) aufgestellte Hypothese nicht von der Hand weisen, nach welcher die erste Aufführung des Werkes bereits am 31. März stattgefunden hätte: „Wenn man hört, drei nahe fürstliche Verwandte, darunter der Vertreter des Kaisers, seien am 12. wieder abgereist, so fällt es einem schwer zu glauben, dass die Oper Daphne, der Glanzpunkt des Festprogrammes, erst am 13. zur Aufführung gekommen sei; es lässt sich vielmehr, da die Widmung „An die hochfürstlichen Braut und Bräutigam“ lautet und im Prologe die Braut als solche angeredet wird, annehmen, dass die Aufführung am Abend des 31. März stattfand, am Polterabende, als Georg und Sophie noch Brautleute waren.“ Bei alledem kann es mit dem im Hofdiarium angegebenen Datum doch seine Richtigkeit haben. „Sicherlich“ fügt O. Taubert hinzu „reichten die immerhin grossartigen und glänzenden Räume im Schlosse Hartenfels nicht aus, um allen dem Hofe nahe stehenden Personen den Zutritt zur Aufführung der Oper zu gestatten; das Interesse für die neue Erscheinung war jedenfalls aber ein ausserordentliches, so dass der Kurfürst sich gern dazu verstanden haben mag, eine Wiederholung des Stückes zu genehmigen, und eine solche wird dann erst am 13. April stattgefunden haben.“

Der vollständige Titel der Oper lautet „Dafne, auff dess Durchlauchtigen, Hochgebornen Fürsten und Herrn, Herrn Georgen, Landtgrafen zu Hessen, Grafen zu Catzenelnbogen, Dietz, Ziegenhain und Nidda; vnd der Durchlauchtigen, Hochgebornen Fürstinn vnd Fräwlein, Fräwlein Sophien Eleonoren, Hertzogin zu Sachsen, Gülich, Cleve vnd Bergen, Landtgräfinn in Thüringen,

[1]) Dies die von Fürstenau (a. a. O. S. 98) ausgesprochene Meinung, während Dr. Otto Taubert in seinem Vortrag „Daphne“ (Torgau 1879) der Ansicht ist, dass Schütz zuerst die Dichtung des Rinuccini componirt, und Opitz es später unternommen habe, den Text zu verdeutschen, was jedenfalls weniger Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Markgräfinn zu Meissen, Gräfinn zu der Marck und Ravenspurg, Fräwlein zu Ravenstein Beilager: Durch Heinrich Schützen, Churfürstl. Sächs. Capellnmeistern Musicalisch in den Schawplatz zu bringen, aus mehrentheils eigener erfindung geschrieben von Martin Opitzen". Den Inhalt setzt der Dichter in seinem Vorwort „an den Leser" als bekannt voraus „dass nemlich Dafne, des Flusses Peneus Tochter, nach dem sie Apollo auss Liebe verfolget, und zu seinem Willen zu bringen vermeynet, die Erde umb Hülffe anrufft, welche sie zu sich nimt, und in einen Lorbeerbaum verwandelt". In der Form folgt Opitz ziemlich getreu seinem italienischen Vorgänger. Als „Vorredner" tritt Ovidius auf, um der Hofgesellschaft die übliche Huldigung zu bringen, im Besondern der Braut:

„Ich kenne dich, du blume dieser Zeit,
Du ziehr vnd spiegel aller Jugendt:
Der Rautenkrantz, die freundtlichkeit
Verrhätet dich du glantz der Tugendt:
Alle Menschen loben dich
Vnd die Elbe neiget sich."

In der dem Prolog folgenden Handlung wechseln die Chöre der Hirten und der Nymphen mit den Gesängen der bald einzeln, bald zu zwei und zu drei auftretenden Personen Daphne, Apollo, Venus und Cupido. Den Schluss bildet ein allgemeiner „Tantz vmb den Bawm" mit dem obligaten Compliment an das sächsische Fürstenhaus:

„Nim zu vnd wachse für vnd für,
O Rautenstrauch, der Felder Ziehr
Für dem die Schlangen fliehen,
Der böse lust vnd schmertzen stillt,
Für dessen Kraft kein Gifft was gilt,
Vnd kann vns nicht durchziehen."

Wusste Opitz, als echtes Kind seiner Zeit, allerlei Schwulst und Banalität in seiner Dichtung nicht zu vermeiden, so kann derselben doch ein gewisser Grad von Wärme und Schwung nicht abgesprochen werden; namentlich muss man sein Streben anerkennen, durch geschickten Wechsel des jambischen und des trochäischen Versmaasses die Phantasie des Componisten zu mannichfaltigen rhythmischen Bildungen anzuregen. Da wir nun annehmen dürfen, dass ein Meister von Schütz' Art, wenn er auch im Wesentlichen dem von Peri eingeschlagenen Wege gefolgt ist, es doch sicherlich in seiner Musik an einer Fülle individueller Züge nicht hat fehlen lassen, so müssen wir es doppelt bedauern, dass dieselbe verloren gegangen ist und bis heute nicht

hat aufgefunden werden können. Leider ist auch keinerlei Mittheilung über die Composition der Oper, über die Aufführung derselben, sowie über den Eindruck, welchen sie bei den Festgenossen hinterlassen, auf uns gekommen. Dass Schütz später noch eine ähnliche Arbeit geliefert hat, die ebenfalls verloren gegangene Musik zu dem S. 124 erwähnten, der Rinuccini'schen „Euridice“ nachgebildeten Ballette „Orpheus“ von August Bucher (aufgeführt am 20. November 1638 bei der Vermählung des Kurprinzen Johann Georg mit Magdalene Sybille von Brandenburg im Riesensaale zu Dresden), mag als Beweis gelten, dass jener erste Versuch beifällig aufgenommen worden ist. Auch Opitz liess es nicht bei der „Daphne“ bewenden; mit seiner 1635 erschienenen „Judith“ that er einen entschiedenen Fortschritt auf der Bahn der Operndichtung und hatte dafür die Genugthuung, dass sie zweimal in Musik gesetzt wurde, von dem Rostocker Professor Andreas Tscherning und von dem schlesischen Dichter-Componisten Matthäus Apelles von Löwenstern, welcher letztere jedoch nur die Chöre componirt hat.

Kehren wir zu dem Beilager in Torgau zurück und hören wir von den weiteren, bei dieser Gelegenheit veranstalteten Unterhaltungen, so zeigt sich nur zu deutlich, dass die Geschmacksbildung der Festgäste zum vollen Verständniss eines Kunstwerkes wie die italienische Oper unmöglich ausgereicht haben kann. „Am 7. April“ so berichten die Chronisten „musten 3 Bäre im freyen Felde am Röhr-Brunnen unter der Neider Heyde erstlich mit Ochsen, hernach mit Englischen Hunden streiten. Den 9. dito wurden 20 Wölffe auf dem Schloss-Hofe gehetzet. Den 10 hujus musten im Schloss-Hofe 5 Bäre erstlich mit Ochsen, hernach mit Hunden streiten, darbey grosse Kühlfasse mit Wasser auf die Ecken gesetzt gewesen, darein die Bäre gesprungen, und weil sie nicht leichtlich herausgekonnt, die Hunde auch ihnen darinnen nicht beykommen mögen, hat der Churfürst mit Poltzen nach ihnen geschossen, bis sie mit grossem Brummen herausgesprungen. Unterdessen musste der Pritzschmeister (Hofnarr) in einem eisernen Vogelbauer darbey sitzen, da er denn etliche mahl von den Bären über und über geworffen worden“ u. s. w. — Aehnlich lauten die Berichte über die am sächsischen Hofe veranstalteten Lustbarkeiten während der letzten Kriegsjahre; mit Ausnahme einer Aufführung der „Tragödia von Romeo und Julia aufm Theatro“ durch die „Erfurter Springer“ ist nur von tanzenden Bären, Puppenspielen, Voltigiren auf der Leine, einer Komödie „von zwei Pikelheringen und ihren zwei bösen Weibern“ und dergleichen die Rede.

Einen mehr künstlerischen Anstrich gewinnen die Festlichkeiten am Dresdener Hofe erst mit dem Jahre 1650, wo der Kurprinz die Anordnung und Ausführung derselben übernahm und dabei mit Geschmack und Geschick zu Werke ging, unterstützt durch den Hofpoeten David Schirmer, einen Nachahmer des Opitz und Verfasser zahlreicher, zur musikalischen Behandlung wohlgeeigneter Singspiele und Ballette. Noch erfreulicher aber gestaltete sich das Dresdener Musikleben sechs Jahre später, nachdem der Kurprinz als Johann Georg II. zur Regierung gelangt war. Die Capelle, welche derselbe schon früher neben der kurfürstlichen unterhalten hatte, wurde nun mit dieser vereinigt, und so ein stattlicher Vocal- und Instrumental-Körper geschaffen (14 Sänger, 4 Organisten, 17 Instrumentisten, 2 Orgelbauer und sechs Capellknaben), dem ausser Schütz noch die italienischen Capellmeister Bontempi und Albrici, später auch Perandi (Peranda) vorstanden. Von diesen Italienern verdient Bontempi (geb. zu Perugia um 1630, gest. daselbst nach 1697), seiner vielseitigen Fähigkeiten wegen, besondere Beachtung; zunächst stand er seinem Capellmeisteramte mit Ehren vor, und widmete sich ihm um so eifriger, als Schütz sich bei zunehmendem Alter mehr und mehr zurückzog und von 1665 an, wo er sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum feierte, nur noch bei besonderen Gelegenheiten die Musik in der Schlosscapelle leitete; sodann bethätigte er sich als Schriftsteller auf verschiedenen Gebieten: ausser der S. 129 erwähnten Geschichte der Musik, die, wenn auch nicht frei von scholastischen Spitzfindigkeiten, doch immerhin von dem lobenswerthen Streben und ausgebreiteten Wissen ihres Autors Kunde giebt,[1]) schrieb er eine Geschichte „Des Durchlauchtigsten Hauses Sachsen“ (in italienischer Sprache,

[1]) Bontempi's „Storia della musica“ (erschienen in Perugia 1695) beginnt mit einem Lobgedicht auf den Autor, der hier als „Musico, poeta ed oratore eccellentissimo, gia maestro di capella e di poi ingegnero della serenissima altez. elet. di Sassonia“ bezeichnet wird. Der Inhalt zerfällt in zwei Theile „Teorica antica“, zwei Theile „Pratica antica“ (der Hauptsache nach ein Commentar der 1652 von Meibom veröffentlichten Musikschriftsteller des Alterthums) und zwei Theile „Pratica moderna“. Das Ganze ist mehr eine Musiklehre als eine Musikgeschichte; die Neigung des Verfassers zu Phantastereien nach Art der „Musurgia universalis“ des Athanasius Kircher erregt ernste Zweifel an seiner Befähigung als Historiker; so u. a. die Bemerkung S. 107, der Gesang der Vögel bewege sich in denselben Intervallen wie der der Menschen, was durch einen Canon bewiesen werden soll, der auf das Gezwitscher dreier Vögel gebaut ist; der eine derselben singt *pigliali, pigliali, pigliali,* der andere *non son quì, non son quì, non son quì,* der dritte *cu cu, cu cu, cu cu.*

deutsch erschienen 1666), sowie eine Geschichte der ungarischen Revolution (1671). Auch als Architekt und Maschinenmeister muss er Tüchtiges geleistet haben, wie aus dem, ihm seit 1664 gegebenen Prädicat „Ingegniero teatrale del serenissimo elettore" hervorgeht. Bontempi's Anrecht auf einen Platz in der Musikgeschichte gründet sich vor allem auf das Verdienst, welches er sich als Dichter und Componist der ersten in Dresden, ja in ganz Norddeutschland zur Darstellung gelangten italienischen Oper erworben hat, des „Paride", aufgeführt am 3. November 1662 zur Feier der Vermählung der Kurprinzessin Erdmuthe Sophie mit dem Markgrafen Ernst Christian von Brandenburg-Bayreuth. Der Text dieses Werkes entspricht dem Selbstbekenntniss, mit welchem der Verfasser seine Vorrede (Ansprache an den Leser) eröffnet: „Meine Kunst in der Poesie erstreckt sich nicht weiter, als etwann ein Werklein *(sogetto)* zur *Musica* gehörend, zu verfertigen; und solches mehr zum Gebrauch meiner eigenen, als fremder Sätze; mehr wegen Mangels anderer Poeten als wegen *profession*". Von Erfindung und dichterischer Einheit zeigt in der That das Textbuch des „Paride" keine Spur; bei der Anlage wie bei der Ausführung scheint Bontempi keine andere Absicht gehabt zu haben, als ein Massenaufgebot von Personen und bunten Wechsel der Situationen, beides zum Zwecke der Entfaltung blendender Costüme und Maschinenkünste. Dieser dürftigen Dichtung gegenüber erscheint die Musik in vortheilhaftem Lichte, obwohl auch sie, genau besehen, kein besonderes Interesse erwecken kann. Sie besteht wesentlich aus Recitativen und kurzen ariosen Sätzen, enthält aber daneben auch einige Duette, Terzette und Chöre. Die Begleitung bilden ein bezifferter Bass und zwei Violinen, doch beschränken sich die letzteren auf kurze Vor-, Zwischen- und Nachspiele und ist die Begleitung der Singstimmen noch ausschliesslich dem Cembalo überlassen.

Eine fortschrittliche Bedeutung für die Ausbildung der Oper wird man dem „Paride" schwerlich zuerkennen, wenn man sich des zwei Jahre früher in Paris aufgeführten „Serse" des Cavalli erinnert, der ihn an musikalischem Werth weit überragt. Dagegen steht Bontempi's Nachfolger, der um 1667 nach Dresden berufene und bald nach dem Regierungsantritt Johann Georg's III. als Capellmeister angestellte Carlo Pallavicini (S. 250) als Componist den besten seiner Zeit gleich. In ihrem Gesammtcharakter unterscheidet sich seine Musik allerdings nur wenig von der seines Vorgängers, doch ist sein Recitativ wie sein Arioso

ausdrucksvoller, die Melodie freier, der Rhythmus mannichfacher, die Harmonie reicher und kühner. In seiner Instrumentirung verwendet er bereits das vollständige Streichquartett, zu welchem an geeigneter Stelle (in den von ihm als „Sonata" bezeichneten Instrumentalsätzen) noch eine Trompete hinzutritt. Zu verwundern ist, dass er seinen Opern keine eigene Ouvertüre vorangehen liess — nach Fürstenau's Behauptung wurden die italienischen Opern damals meist durch eine Lully'sche Ouvertüre eröffnet — um so mehr, als das Dresdener Orchester schon zu seiner Zeit tüchtige Virtuosen besass, u. a. die ausgezeichneten Violinisten Jacob Walther und Johann Paul Westhof, denen wir später noch begegnen werden.

Mit Pallavicini's Ankunft fällt ein für die Dresdener Theatergeschichte merkwürdiges Ereigniss zusammen: die Errichtung einer stehenden italienischen Oper und das Engagement einer Primadonna für dieselbe, der Sängerin Margherita Salicola. Ueber die Art und Weise, wie diese Künstlerin für den sächsischen Hof gewonnen wurde, berichtet Karl von Weber in seinen „Beiträgen zur Chronik Dresdens" interessante Einzelnheiten, aus denen hervorgeht, welchen Werth man damals auf den Besitz hervorragender Gesangskräfte legte und welche Mittel man anwendete, um sich dieselben zu sichern. Der Kurfürst hatte die Salicola während seines Aufenthalts in Venedig kennen gelernt, und war fest entschlossen, sie für die von ihm geplante italienische Oper zu gewinnen, obwohl der Herzog von Mantua, in dessen Dienst sie stand, ihre Entlassung aufs Entschiedenste verweigerte. So musste denn ein Gewaltstreich ausgeführt werden. Kurz nachdem Johann Georg Venedig verlassen hatte, wurde die Sängerin von verkleideten Dienern desselben über die Grenze Italiens und nach Augsburg gebracht, wo sie mit ihrem fürstlichen Verehrer zusammentraf und von wo aus dann die Weiterreise nach Dresden angetreten wurde. Der Herzog von Mantua war indessen nicht gesonnen, sich dem *fait accompli* zu fügen; er sandte alsbald einen Vertrauensmann zum Kurfürsten mit einem Handschreiben, welches nichts Geringeres enthielt als eine Herausforderung. Erst der Vermittelung des Kurfürsten von Bayern gelang es, den racheschnaubenden Italiener zu besänftigen; ein besonderer Gesandter Johann Georg's III. mit einem eigenhändigen Handschreiben, in welchem derselbe sein Bedauern aussprach, dass die Sängerin ohne sein Wissen ihren früheren Verpflichtungen untreu geworden sei, fand in Mantua freundliche Aufnahme. Der Herzog zögerte in Folge dessen nicht,

dem sächsischen Abgesandten ein ebenso höfliches Schreiben zu übergeben, durch welches er die Künstlerin aus seinem Dienste entliess, und der Zwist, in welchem anfangs von Italien aus mit Dolch und Gift gedroht worden war, endete mit herzlichem Einvernehmen.

Nunmehr war die italienische Oper am sächsischen Hofe zur unumschränkten Herrschaft gelangt, um sich während des ganzen folgenden Jahrhunderts in dieser Stellung zu behaupten. Damit der Leser ein vollständiges Bild ihrer Entwickelung auf deutschem Boden erhält, verfolgen wir die Geschichte des sächsischen Theaters, welches sich durch die Aufführung der „Daphne" gewissermaassen ein Anciennitätsrecht auf die Theilnahme des Historikers erworben hat, einstweilen noch weiter, vorbehaltlich einer späteren Darstellung der gleichzeitig in anderen Städten und auf dem Gebiete des deutschen Singspiels gemachten Fortschritte. Nach Fürstenau, dessen mehrfach citirtes Buch uns auch fernerhin als zuverlässiger Führer dienen darf, war das letzte Decennium des 17. Jahrhunderts für die deutsche Kunst ein verhängnissvolles, insofern diese noch mehr als früher durch die italienische in den Hintergrund gedrängt wurde. Der 1691 zur Regierung gelangte Kurfürst Johann Georg IV. hatte ebenfalls auf längeren Reisen im Auslande und namentlich in Venedig seinen Geschmack gebildet und war, obwohl von Bernhard und Westhof in der Musik unterrichtet, doch der italienischen Musik wennmöglich noch leidenschaftlicher ergeben als sein Vater. Eine seiner ersten Regierungshandlungen war die Entlassung der deutschen Komödianten; ein weiterer Schlag traf die deutsche Kunst durch den 1692 erfolgten Tod des Capellmeisters Bernhard; überdies war bereits 1688 in der Person des Steffano Pallavicini, eines Sohnes des obengenannten Componisten, ein italienischer Hofpoet angestellt[1]) und damit die Organisation der für die deut-

[1]) Der langathmige, auf die Function S. Pallavicini's bezügliche Passus des Anstellungsdecretes möge, als charakteristisch für die Stellung eines italienischen Hofpoeten, hier folgen: „Des unlängst allhier verstorbenen italienischen Capellmeisters Carlo Pallavicini Sohn, Stephano Pallavicini, umb dessen guten Geschicklichkeit und seines Vaters geleisteten unterthanigster Aufwartung willen, wird dergestalt zum Poeten in der Italienischen Sprache bestellt, dass auf Höchstgedachter Sr. Chur-Fürstl. Durchl. gnädigsten Befehl, und fernerer Anordnung Deroselben Ober-Hoff-Marschalls oder Marschalls, ingleichen des Cämmerers, so offt es gnädigst verlanget wird, Italienische *Operen* von guter *Invention* und zierlichen dazu schiklichen Redensarten, nach seinen besten Verstande und Vermögen, verfassen auch immer mehr und mehr darinnen zur *perfection* zu gelangen möglichstes Studium anwenden und nicht allein zu besserer Beförderung von allen entworf-

schen Residenzen im folgenden Jahrhundert beinahe unentbehrlichen italienischen Oper vervollständigt. Unter diesen Umständen blieb den deutschen Componisten nichts übrig, als der Bühne zu entsagen und sich ausschliesslich der Kirchenmusik zu widmen, oder mit völliger Aufgebung der nationalen Eigenart sich den Italienern anzuschliessen. In solcher Lage befand sich auch der, schon im Todesjahre C. Pallavicini's (1688) als Vicecapellmeister und nach Bernhard's Tode als wirklicher Capellmeister angestellte Nicolaus Adam Strungk (Strunck), welcher der Mann gewesen wäre, die deutsche Kunst ehrenvoll zu vertreten, hätte es nicht der Hof an jeglicher Ermuthigung dazu fehlen lassen.

Strunck, geb. 1640 zu Celle, bildete sich unter Leitung seines Vaters, des dortigen Hoforganisten, zum Componisten, Clavier- und Violinspieler aus, wirkte in letzterer Eigenschaft nacheinander an den Höfen von Braunschweig, Celle und Hannover, und kam 1678 nach Hamburg, wo er sich als Componist für die dort soeben begründete deutsche Oper auszeichnete. Später trat er in den Dienst des Kurfürsten Wilhelm von Brandenburg und begleitete diesen auf einer mehrjährigen Reise in Italien. Die Kenntniss der italienischen dramatischen Musik, welche er sich während seines Aufenthaltes erworben, konnte er bei seiner Ankunft in Dresden alsbald bewähren, indem er den Auftrag erhielt, die von C. Pallavicini unvollendet hinterlassene Oper „Antiope" zu beendigen, und seine Aufgabe zu allgemeiner Befriedigung löste. Es ist dies leider die einzige auf uns gekommene

---

fenen Handlungen und darinnen abgetheilten Vorstellungen jedesmal mit dem Chur-Fürstl.-Capell- und Vice-Capellmeister, an welche er hierdurch zugleich angewiesen wird, zeitlich und offters, damit Sie in der *Composition* sich darnach achten können, *Communiciren* und alles reiflich überlegen, ohne Noth und Ausdrücklichen Chur-Fürstl. Befehl in denen von gedachten Capell- und Vice-Capellmeister allbereit in gehörige *Composition* gesetzten Handlungen und Vorstellungen keine sonderliche Veränderungen vornehmen, weniger selbigen der *Composition* halber *difficultäten* erregen, sondern auch umb alles zusammen wohl übereinstimmend zu machen, mit Dero Vorwissen und Gutbefinden, die *Machinen,* Verwandlungen und was zu *plausibler* und Lobwürdiger Vorstellung der *Operen* allenthalben erfordert wirdt, denen Mahlern, Tischern und andern Handwergks-Leuten wohlbedächtig angeben, den *Praesentanten* bei denen *Probationen* alles deutlich und eigentlich *imprimiren* und durch bescheidentliche Zuredung, Sie zur Beobachtung aller umbstände anfrischen, bei der Würklichen *Praesentir*ung aller *Fauten* durch möglichste Vorsichtigkeit abwenden, und also an Fleiss und unverdrossener Vorsorge nichts ermangeln lassen, damit die gnädigste Herrschaft sowohl satsames Vergnügen als bei hohen Verständigen und zumahl frembden Zuschauern Ruhm und Ehre vor die grossen angewendeten Kosten erlangen mögen."

Bühnenmusik des Künstlers, und können wir aus dieser dürftigen Probe kaum ein Bild seiner Fähigkeiten für die dramatische Composition gewinnen, wogegen die von ihm hinterlassenen Arbeiten für die Kirche und die Kammer den auf der Höhe seiner Zeit stehenden Musiker deutlich erkennen lassen. Im Jahre 1692 gründete er mit Bewilligung des Kurfürsten eine italienische Oper in Leipzig, woselbst er von 1696 bis zu seinem Tode (1700) seinen bleibenden Aufenthalt hatte; indessen scheint die fremdländische Kunst dort geringeren Beifall gefunden zu haben als in der Hauptstadt, denn in einem an den Kurfürsten gerichteten Memorial vom Jahre 1697 nennt sich Strungk „einen armen Diener, alss der alle das Meinige in dem *opera* Hause zu Leipzig zugesetzet".

* * *

Eine wahrhaft glänzende Zeit begann für das musikalische Leben Dresdens mit dem Regierungsantritt Friedrich August's I. (1694), als König von Polen August II., auch August der Starke genannt. Die Geschmacksrichtung des neuen Kurfürsten war wesentlich dieselbe wie die seiner Vorgänger, nur mit dem Unterschiede, dass er in Folge längeren Aufenthaltes in Paris neben der italienischen auch die französische Kunst kennen und lieben gelernt hatte. Anfangs scheint die letztere sogar den Vorrang gehabt zu haben, denn noch im genannten Jahre erhielten sämmtliche am Theater angestellten Italiener ihre Entlassung, wogegen 1696 eine französische Schauspielergesellschaft, welche im Dienste des Kurfürsten von Hannover stand, während des ganzen Carnevals in Dresden spielte. Dies Gastspiel gab sogar den Anlass zum Bau eines neuen Theaters, weil man gefunden hatte, dass das „Theatrum in dem sogenannten *Opern*-Hause zur Darstellung frembder *Comoedien* nicht dienlich sei, indem in solchen allein die Singestimmen ihren *Effect* thun, die redenden *Actores* aber mit ihren Stimmen ohne sonderliche Beschwerung nicht ausfüllen können." Das bereits 1664 erbaute Opernhaus wurde in den nächstfolgenden Jahren meist zur Aufführung von Balletten benutzt, welche sich von den älteren in Form und Inhalt kaum unterschieden, jedoch eine wichtige Aenderung in der Darstellung bemerken lassen: Die „Allerhöchsten Herrschaften" waren nämlich nicht mehr persönlich bei derselben betheiligt. Je häufiger Sänger und Schauspieler von Profession auftreten, sagt Fürstenau (II. S. 10), je

besser diese und je höher die Ansprüche in künstlerischer Beziehung werden, je mehr endlich die Vorstellungen aus dem engeren Zirkel der Hofgesellschaft heraustreten, desto seltener wird die Theilnahme der fürstlichen Personen. Aus Mitwirkenden werden Zuschauer. Selbst die Cavaliere und Damen des Hofes werden nach und nach vorsichtiger in Betheiligung bei dramatischen Vorstellungen, bis sie dies endlich ganz den wirklichen Künstlern überlassen und nur noch selten bei festlichen Gelegenheiten vor dem regierenden Herrn im engsten Kreise sich in kleinen theatralischen Spielen versuchen.

Der Uebertritt des Kurfürsten zum Katholicismus im Jahre 1697 und die gleichzeitige Annahme der polnischen Königskrone trugen selbstverständlich dazu bei, der sächsischen Residenz erhöhten Glanz zu verleihen. In unmittelbarem Zusammenhange mit dem Religionswechsel August's II. stand die Einrichtung einer katholischen Hofcapelle, welche von nun an mit der, neben ihr weiter bestehenden protestantischen Hofkirchenmusik in der Pflege gediegener Tonkunst wetteiferte; zunächst freilich nur für kurze Zeit, da mit dem Ausbruch des nordischen Krieges im Jahre 1700 eine bedenkliche Stockung der musikalischen Entwickelung Dresdens eintrat. Der König weilte während der folgenden Jahre meist in Warschau und Krakau und seine Capelle, nun „Königlich Polnische und Churfürstlich Sächsische Capelle" genannt, musste ihm meist dorthin folgen, während die protestantische Kirchenmusik mehr und mehr beschränkt wurde. Nach Verlauf einiger Kriegsjahre (1707) war die Finanznoth so gross, dass die gesammte Capelle entlassen werden musste. Die Lage der Capell-Mitglieder mag sich um diese Zeit von der ihrer Collegen am Ausgang des dreissigjährigen Krieges nicht wesentlich unterschieden haben, denn bis zum Jahre 1708, lesen wir bei Fürstenau, finden sich ganze Stösse von Bittschriften um theilweise Auszahlung der restirenden Gagen. Mit der im selben Jahre erfolgten Umwandlung des Opernhauses in eine katholische Capelle und der Einrichtung eines für den dortigen Dienst bestimmten Sängerchores begannen die musikalischen Zustände sich wieder zu heben; nachdem dann auch die meisten Instrumentisten der entlassenen Capelle nebst dem Capellmeister Joh. Chr. Schmidt wieder engagirt worden waren, erlangten die Musikaufführungen beim katholischen Gottesdienst bald eine hohe Vollkommenheit und wurden in der Folge zu einem integrirenden Theil des Dresdener Musiklebens, indem sie den Geschmack des grossen Publicums veredelten, namentlich auch den für die

Kirchencomposition beanlagten Tonkünstlern Veranlassung zur Bethätigung gaben.

Unter diesen verdient als der bedeutendste hervorgehoben zu werden Johann Dismas Zelenka. Geboren 1681 zu Launowicz in Böhmen und muthmaasslich im Jesuitencollegium zu Prag erzogen, kam derselbe 1710 als Contrabassist nach Dresden, zog bald darauf durch eine meisterhaft gearbeitete Messe die Aufmerksamkeit seiner Vorgesetzten auf sich und wurde in Folge dessen mit Zustimmung des Königs nach Wien gesandt, wo er sich unter Leitung des kaiserl. Capellmeisters J. J. Fux in der Composition vervollkommnete. Hier erhielt er den Befehl, nach Venedig zu gehen, um bei den Kammermusiken des dort weilenden Kurprinzen von Sachsen mitzuwirken, und fand so Gelegenheit, sich auch mit der, damals durch Lotti zu neuer Blüthe gelangten italienischen Kirchenmusik vertraut zu machen. Im Jahre 1719 nach Dresden zurückgekehrt, widmete er sich mit Eifer der Kirchencomposition, während er gleichzeitig im Orchester mitwirkte und die Capellmeister Schmidt und Heinichen bei der Leitung der Kirchenmusik unterstützte. Trotz dieser vielseitigen Verdienste, und obwohl er als Mensch wie als Künstler allgemeine Achtung genoss, wurde ihm doch eine seinen Leistungen entsprechende Stellung nicht zu Theil; seine wiederholten Bewerbungen um eine Capellmeisterstelle blieben erfolglos, und bis zu seinem 1745 erfolgten Tode musste er sich mit dem bescheidenen Contrabassisten-Gehalt von 800 Thalern begnügen, während mehrere seiner Collegen in der Capelle 1200 Thaler bezogen. Den hohen Werth der Zelenka'schen Musik zu erkennen, dies vermochten die durch den Reiz der italienischen Opernmelodie bereits verweichlichten Zeitgenossen so wenig, als sie die musikalischen Offenbarungen seines genialen Kunst- und Altersgenossen Sebastian Bach zu erfassen wussten. In diesem Sinne wäre es zu wünschen, dass ihm, wie dem letzteren, wenigstens von Seiten späterer Generationen volle Gerechtigkeit wiederführe und der reiche Schatz seiner, in den verschiedenen Bibliotheken Dresdens noch vorhandenen Compositionen baldigst gehoben würde, darunter die 1722 entstandenen „Lamentationes pro Die Mercurii Sancto", ein Werk von würdevoller Haltung und vortrefflicher contrapunktischer Arbeit, sowie die von 1732 datirten fünfstimmigen „Responsoria pro Hebdomada Sancta", welche an Tiefe und Gediegenheit die Lamentationen noch übertreffen und ihren Autor als den würdigsten Vertreter des strengen katholischen Kirchenstils unter allen Componisten seiner Zeit erkennen lassen.

Nicht weniger bedeutend als die Kirchenwerke Zelenka's sind seine Instrumentalcompositionen. Auch in ihnen sind so grosse melodische, harmonische und contrapunktische Schönheiten enthalten, dass der Meister darin seiner Zeit weit vorausgeeilt erscheint. Nur Bach und Händel überragen ihn in dieser Beziehung, alle anderen Zeitgenossen lässt er weit hinter sich zurück.[1])

Im Vorstehenden wurde der Name eines Künstlers genannt, der mit Zelenka das Verdienst theilt, der fremdländischen Musik-Invasion am sächsischen Hofe ein heilsames Gegengewicht geboten zu haben: es ist der Capellmeister Johann David Heinichen, geb. 1683 zu Crössuln bei Weissenfels, gest. 1729 zu Dresden. Heinichen erhielt seine musikalische Erziehung an der Thomasschule in Leipzig durch Kuhnau, studirte dann Jura und lebte einige Jahre als Advocat in Weissenfels. Seine Laufbahn als Musiker begann er in Leipzig, wo er die Leitung von Concerten (eines „collegium musicum") im damaligen Lehmann'schen Kaffeehause am Markt übernahm, auch am dortigen Theater einige Opern seiner Composition mit gutem Erfolg zur Aufführung brachte. Im Jahre 1711 ging er nach Venedig und hier wurde er 1717, nachdem er inzwischen auch das übrige Italien bereist hatte, mit dem Kurprinzen von Sachsen bekannt, der an einer von ihm componirten Serenade solches Gefallen fand, dass er ihn in seine Dienste nahm, später auch seine Anstellung als königl. polnischer und kurfürstl. sächsischer Capellmeister bewirkte. Bei seiner Ankunft in Dresden hatte er alsbald eine schwierige Probe zu bestehen, denn gleichzeitig mit ihm zog jene, aus den besten Kräften Italiens zusammengesetzte, von Antonio Lotti geleitete Operngesellschaft ein, welche der Kurprinz ebenfalls während seines Aufenthaltes in Venedig für Dresden engagirt hatte (S. 262) und es gereicht Heinichen zu besonderer Ehre, dass er unter so schwierigen Verhältnissen nicht den Kürzeren zog, wie er denn auch im weiteren Verlaufe seiner Capellmeister-Wirksamkeit mehrfach Gelegenheit gefunden hat, den Italienern gegenüber seine Autorität geltend zu machen. In seinen Compositionen, deren er eine beträchtliche Zahl für die Kirche, die Kammer und das Theater hinterlassen hat, bewährt er sich als tüchtiger Harmoniker und Contrapunktist. „Es kann sein" bemerkt J. A. Hiller (Lebensbeschreibungen S. 141) „dass er in Vergleichung mit einigen anderen Componisten in melodischen Erfindungen überhaupt nicht der fruchtbarste Kopf gewesen ist. Desto

[1]) Vgl. Fürstenau II. 83.

genauer aber waren ihm alle erlaubten Mittel bekannt, deren sich ein Componist bedienen kann, um seine Erfindungskraft auf eine geschickte Weise zu nähren und zu unterstützen.“ Wirklich übertraf ihn an tonkünstlerischer Erfahrung und theoretischer Sicherheit kaum einer seiner Zeitgenossen; dafür spricht sein noch heute werthvolles und lange Zeit mustergültig gewesenes Hauptwerk „Der Generalbass in der Composition“, erschienen 1711 (bedeutend vermehrt und umgestaltet 1728) zu Dresden, welches den Generalbass in seiner älteren Form, d. h. als die Kunst der Harmonienverbindung auf Grund eines bezifferten Basses in erschöpfender Weise zur Darstellung bringt.

Wenn auch die Wirksamkeit Lotti's und der mit ihm nach Dresden gekommenen Operntruppe, wie früher erwähnt wurde, bereits nach Jahresfrist ihr Ende erreichte, so erlitt doch die Pflege der italienischen Oper dadurch keine Unterbrechung. Der 1718 unternommene und im folgenden Jahre vollendete Bau eines neuen grossartigen Opernhauses gab vielmehr Veranlassung zu einem verstärkten Aufgebot von Mitteln und Kräften. Schon während des Baues war eine grosse Zahl berühmter Künstler Italiens gewonnen, unter ihnen die S. 314 genannte Vittoria Tesi, und nachdem während des Carnevals französische Komödien mit italienischen Opern gewechselt hatten, bereitete man sich vor, die zum Herbst anberaumte Vermählung des Kurprinzen durch Festlichkeiten zu verherrlichen, welche alles bis dahin Gesehene zu überbieten bestimmt waren. In der That wurde bei dieser Gelegenheit Unerhörtes in's Werk gesetzt, wie aus den begeisterten Schilderungen einheimischer und fremder Festtheilnehmer hervorgeht. Den Glanzpunkt der während der Festeswochen gebotenen Genüsse bildeten die Aufführungen der Opern „Ascanio“ und „Teofane“ von Lotti, unter Leitung des eigens dazu von Venedig gekommenen Componisten und unter Mitwirkung seiner Gattin sowie des Sopranisten Senesino. Auch Quanz, damals Oboist in der polnischen Capelle, spricht mit Entzücken von den Leistungen der Sänger und Sängerinnen, sowie der im Orchester angestellten Virtuosen, welche in gleichem Maasse wie jene zu dem Gelingen der Aufführungen beitrugen.

Unter den damals der Dresdener Capelle angehörigen Geigern ragte Jean Baptiste Volumier hervor, der von 1706 bis zu seinem Tode 1728 als Concertmeister fungirte, nachdem er in Berlin als „Maître de Concert“ d. h. als Hoftanzmeister und Dirigent der königl. Tanzmusik angestellt gewesen war. Als geborener Belgier vertrat er vorwiegend das seit Lully's Zeiten

dominirende französische Violinspiel und schloss sich auch in seinen Compositionen — hauptsächlich Musik zu Balletten — den Franzosen an. Auf Volumier's Empfehlung wurde 1712 der nachmals hochberühmte Johann Georg Pisendel als zweiter Concertmeister angestellt, welcher in der Ansbacher Capelle unter Pistocchi und dem Violinisten Torelli eine vorzügliche Schule durchgemacht hatte. Weitere Gelegenheit sich in seiner Kunst zu vervollkommnen hatte Pisendel auf seinen im Gefolge des Kurprinzen unternommenen Reisen nach Paris und Venedig gefunden, namentlich in letzterer Stadt, wo er zu Vivaldi in freundschaftliche Beziehung getreten war und unter seiner Leitung eine Zeitlang studirt hatte. In Folge dessen gelang es ihm, die Vorzüge des französischen Stils mit denen des italienischen in seinem Vortrage zu vereinen und, wie Quanz sagt, gegenüber der dem Volumier eigenen französischen, egalen Art des Vortrags einen mehr gemischten Geschmack zur Geltung zu bringen. Derselbe Geschmack kennzeichnet auch die Compositionen Pisendels, in denen nicht etwa nur die Geschicklichkeit des Eklektikers, sondern eine eigenartige schöpferische Kraft waltet, so dass sich in ihnen schon ein originaler deutscher Violinstil ankündigt. Dies gilt besonders von seinen „Concerti a 5" (Sologeige mit Streichquartett), die durchweg stilvoll gehalten sind, bei grosser Einfachheit der Melodie und der Harmonie doch aller Trivialität fern bleiben, und deren geistvoll belebtes Passagenwesen der Technik des Instrumentes stets aufs Sorgfältigste angepasst ist.

Andere berühmte Virtuosen der Dresdener Capelle zur Zeit August's des Starken sind: Pantaleon Hebenstreit, der Erfinder eines, von ihm „Pantaleon" genannten hackebrettartigen Instrumentes, welches bei seinen Zeitgenossen Staunen und Beifall erregte, und in sofern auch für die spätere Kunst von Bedeutung geworden ist, als es zur Anwendung des Hammermechanismus auf das Clavier die Anregung gegeben hat. Hebenstreit wurde 1669 in Eisleben geboren, bildete sich zum Violinspieler aus und lebte Ende des 17. Jahrhunderts als Tanzmeister in Leipzig, wo er das genannte Instrument erfand, dem er seinen späteren europäischen Ruf verdankte. Im Jahre 1714 trat er in das Dresdener Orchester ein und wirkte hier nicht allein als Pantalonist, sondern auch von 1729 bis zu seinem Tode 1750 als Dirigent der protestantischen Hofmusik. Ferner der Lauten-Virtuose Sylvius Leopold Weiss (geb. 1684 zu Breslau, 1718 als Kammermusikus in Dresden angestellt, gest. daselbst 1750),

ebenfalls ein Künstler von Weltruf und besonders wegen seiner Fähigkeit im Improvisiren geschätzt. Sein Zeitgenosse F. G. Baron, eine anerkannte Autorität in Sachen der Laute, charakterisirt sein Spiel mit folgenden Worten: „Er ist der erste gewesen, welcher gezeiget, dass man mehr könnte auf der Lauten machen, als man sonsten nicht geglaubet. Und kan ich, was seine *Vertu* anbetrifft, aufrichtig versichern, dass es einerley, ob man einen künstlichen Organisten auf einem *Clavicembel* seine *Fantas*ien und *Fug*en machen, oder *Monsieur* Weissen spielen hört. In denen *Harpeggio* hat er so eine ungemeine Vollstimmigkeit, in *exprimi*rung derer *Affect*en ist er *incomparable*, hat eine *stupende* Fertigkeit, eine unerhörte *Delicatesse* und *Cantable* Anmuth, und ist ein grosser *Extemporaneus*, da er im Augenblicke, wenn es ihm beliebig, die schönsten *Themata*, ja sogar *Violin-Concerte* von ihren Noten wegspielt, und *extraordinair* so wohl auf der Lauten, als *Tiorba* den *General Bass accompagnirt*." Von Weiss' Compositionen aber sagt derselbe Autor, sie seien „mit so sinnreichen, anmuthigen wohl *connectir*enden Einfällen angefüllet, dass gleichsam ein schöner und besonderer Gedancken den andern begleitet".[1])

Auch an ausgezeichneten Bläsern fehlte es der Dresdener Capelle nicht. An der Flöte finden wir Pierre Gabriel Buffardin, einer der ersten, welcher durch eine praktische Lehrmethode das Studium seines Instrumentes verbreitete und beliebt machte, wie auch sein berühmter Schüler Quanz bezeugt hat. An der Oboe wirkte (von 1739 an) Antonio Besozzi, einer aus Parma stammenden Oboistenfamilie angehörig, deren Mitglieder drei Generationen hindurch als unübertroffene Meister auf ihrem Instrumente galten. Neben den in Dresden heimischen Instrumental-Virtuosen fanden aber auch fremde Künstler von Ruf Gelegenheit, sich auszuzeichnen; in dieser Hinsicht sind die Jahre 1717 und 1719 denkwürdig: im ersteren wurde Sebastian Bach auf Volumier's Veranlassung eingeladen, sich mit dem französischen Clavierspieler Marchand (S. 226) zu messen, ein Vorhaben, welches allerdings durch die plötzliche Abreise des Franzosen vereitelt wurde (s. später); im letzteren Jahre besuchte Händel die sächsische Hauptstadt, um für seine Oper in London Gesangskräfte zu engagiren, und liess sich bei dieser Gelegenheit auch bei Hofe als Clavierspieler hören.

---

[1]) Vgl. Ernst Gottlieb Baron „Untersuchung des Instruments der Lauten" etc. Nürnberg 1727. S. 78.

Die im vorigen Capitel erwähnten Misshelligkeiten zwischen den italienischen Gesangsvirtuosen und dem Capellmeister Heinichen, welche die Entlassung sämmtlicher Italiener zur Folge hatten, veranlassten eine Unterbrechung der Vorstellungen im Dresdener Opernhause; doch war man bereits zu sehr an die italienische Oper gewöhnt, um sie auf die Länge entbehren zu können. Besonders bot das kronprinzliche Paar seinen ganzen Einfluss auf, der italienischen Musik in der Residenz wieder Eingang zu verschaffen. Ein Hinderniss für den Erfolg dieser Bestrebungen, die bereits zu schwindelnder Höhe gestiegenen Gagen für erste Gesangskräfte, wurde dadurch beseitigt, dass man jüngere stimmbegabte Italiener und Italienerinnen in ihrem Vaterlande auf Kosten des Hofes ausbilden und dann nach Dresden kommen liess.[1]) Mit Hilfe des so gewonnenen Personals konnten bereits 1726 die Opernvorstellungen wieder aufgenommen werden. Der Eindruck, welchen dieselben zwei Jahre später auf Friedrich d. Gr. machten, der während des Carnevals 1728 als Kronprinz im Gefolge seines Vaters in Dresden verweilte, spricht dafür, dass das Opernwesen um diese Zeit an seinem früheren Glanze nichts eingebüsst hatte.

Bei der ausgesprochenen Passion des sächsischen Kronprinzen für die italienische Oper gelangte diese natürlicherweise zu noch höherer Bedeutung im Kunstleben der Hauptstadt, nachdem derselbe an Stelle seines 1733 verstorbenen Vaters den Thron eingenommen hatte. Einem schon längst gehegten Wunsche nachgebend, berief er alsbald den als Componist wie als Dirigent weitberühmten Hasse nach Dresden, und fesselte ihn sowie seine nicht minder berühmte Gattin Faustina dauernd an seinen Hof. Beide waren bereits 1731 in Dresden gewesen und vielfach gefeiert worden. Die damals viermal hintereinander

---

[1]) Wie Fürstenau (II. 160.) berichtet, wurde der sächsische Gesandte in Venedig, Graf Villio, 1724 vom Cabinetsminister Grafen von Manteufel beauftragt, drei junge Sängerinnen und vier junge Sänger (Castraten) zu suchen und dieselben unterrichten zu lassen. Im k. s. Hauptstaatsarchiv ist ein besonderes Aktenstück über diese Angelegenheit vorhanden, welches die Sorgsamkeit erkennen lässt, mit welcher damals dieser Gesangunterricht betrieben wurde. Derselbe dauerte sechs Jahre und erfolgte bei den besten Lehrern, wobei Lotti den Gesandten mit seinem Rathe unterstützte. Zwei der jungen Mädchen (die Schwestern Negri) erhielten den Unterricht in Venedig im Conservatorium *della Pietà*. Maria Cattanea unterwies der Capellmeister Pietro Scarpari in Venedig; derselbe erhielt für 24 Lectionen monatlich im Gesang und Clavier fünf Dukaten. Die vier jungen Castraten liess Graf Villio zuerst in Bologna, dann auch in Venedig unterrichten; einer derselben, Giov. Bindi erhielt sogar Lectionen bei Porpora.

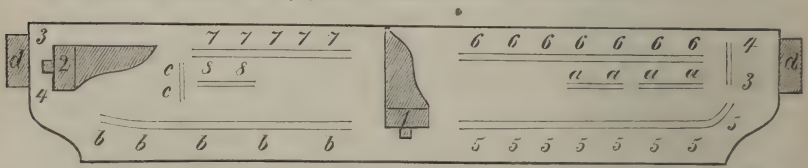
aufgeführte Oper „Cleofide" von Hasse, in welcher Faustina die Titelrolle gesungen, veranlasste einen Berichterstatter der „Curiosa saxonica" zu der Erklärung, dass die Dresdener Oper im genannten Jahre die von 1719 weit übertreffe, indem sie „durch die unvergleichliche Stimme und Action der in gantz Welschland und Engelland berühmtesten und grössesten Sängerin itziger Zeit, *Madame Faustinen*, itziger vermählter *Madame* Hassen, auf das höchste erhoben ist. Dieses ungemeine Ehepaar" fährt er fort „kann wohl itziger Zeit vor die grössesten *Virtuos*en in der *Music* von gantz *Europa pass*iren, indem der berühmte Herr Hasse in der Composition, die unvergleichliche *Madame* Hassin aber im Singen und in der *Action* ihres gleichen nirgends haben". Nach einem so glücklichen Debut war es selbstverständlich, dass Hasse und seine Gattin bei ihrer Rückkehr im Jahre 1734 am Hofe August's III. mit offenen Armen aufgenommen wurden, und die künstlerischen Vortheile, welche Dresden ihrer nun beginnenden, fast dreissig Jahre dauernden Musik-Herrschaft verdankt, rechtfertigen das Vertrauen des Königs sowie die bedeutenden Opfer — 6000 Thaler Jahresgehalt und 500 Thaler Reisegeld — die ihr Engagement erfordert hatte.

Von Faustina's Verdiensten als Sängerin und Darstellerin ist bereits im vorigen Capitel ausführlich die Rede gewesen — es liegt uns nun ob, die nähere Bekanntschaft ihres Gatten zu machen. Johann Adolph Hasse wurde 1699 im Städtchen Bergedorf bei Hamburg geboren, wirkte von 1718 an als Tenorist der Hamburger Opernbühne unter Reinhard Keiser, der auf die Entwickelung seines Talentes einen bedeutenden Einfluss ausübte, und erhielt 1722 eine Anstellung am Hoftheater zu Braunschweig, wo er auch eine Oper seiner Composition „Antigonus" zur Aufführung brachte. Im Jahre 1724 finden wir ihn in Neapel als Schüler, erst des Porpora, dann des A. Scarlatti, welcher letztere dem ebenso fähigen wie bescheidenen Jünglinge eine väterliche Zuneigung bewies. Eine 1726 daselbst von ihm zur Aufführung gebrachte Oper „Sesostrato" sowie eine bald darauf folgende zweite Oper „Attalo, Re di Bitinia" machten seinen Namen in ganz Italien bekannt und verschafften ihm eine Anstellung als Capellmeister am Conservatorium „degli Incurabili" in Venedig. Hier lernte er die bereits hochberühmte Faustina Bordoni kennen und vermählte sich 1730 mit ihr. Die engen künstlerischen Beziehungen, welche damals zwischen Venedig und Dresden bestanden, veranlassten seinen ersten Besuch in der sächsischen Residenz, dem nach wenigen Jahren die Ueber-

siedelung dahin folgte. In die Zwischenzeit fällt eine Reise nach London, wohin unser Künstler eingeladen war, um an der, von den Gegnern Händel's errichteten italienischen Oper seine Werke zur Aufführung zu bringen. Es ist bezeichnend für Hasse's Charakter, dass beim Empfang jener Einladung seine ersten Worte waren „Ist denn Händel todt?" — womit er anerkannte, dass er, der bei seinen Zeitgenossen als einer der ersten unter den lebenden Operncomponisten galt, doch unwürdig sei, mit Händel in die Schranken zu treten. Die in London gemachten Erfahrungen scheinen ihm übrigens im Ganzen hierin Recht gegeben zu haben, denn ungeachtet des entschiedenen Beifalls, den sein „Artaserse" beim dortigen Publicum fand, war sein Aufenthalt nur von kurzer Dauer und er ist auch nie wieder nach England zurückgekehrt.

In den nun folgenden Jahren seiner Dresdener Wirksamkeit entfaltete Hasse eine, alle Zweige seiner Kunst umfassende Thätigkeit. Ein grosser Theil seiner Compositionen — im Ganzen nicht weniger als 52 Opern und dramatische Cantaten, 10 Oratorien nebst einer Anzahl kleinerer Kirchencompositionen, 6 Symphonien, Sonaten und Concerte für Clavier und andere Instrumente — sind zu dieser Zeit entstanden. Daneben widmete er sich mit unermüdlichem Eifer seinen Pflichten als Dirigent, und bewährte als solcher neben der musikalischen eine ungemeine organisatorische Fähigkeit, so dass die Einrichtung und die Leistungen seines Orchesters überall als mustergültig gepriesen wurden.[1]) Gleichwohl waren ihm die Principien der italienischen

[1]) J. J. Rousseau nennt in seinem „Dictionnaire de musique" (Artikel „Orchestre") das neapolitanische Orchester hinsichts der Zahl und der Fähigkeit seiner Mitglieder das erste in Europa; was jedoch die Besetzung und Anordnung betrifft, so stellt er das „von dem berühmten Hasse geleitete Opernorchester des Königs von Polen zu Dresden" noch höher. Die von Rousseau mitgetheilte Zeichnung desselben entsprach, wie Hasse selbst später gegen Burney geäussert hat (s. dessen „Reise" II. 257) aufs Genaueste der Wirklichkeit:

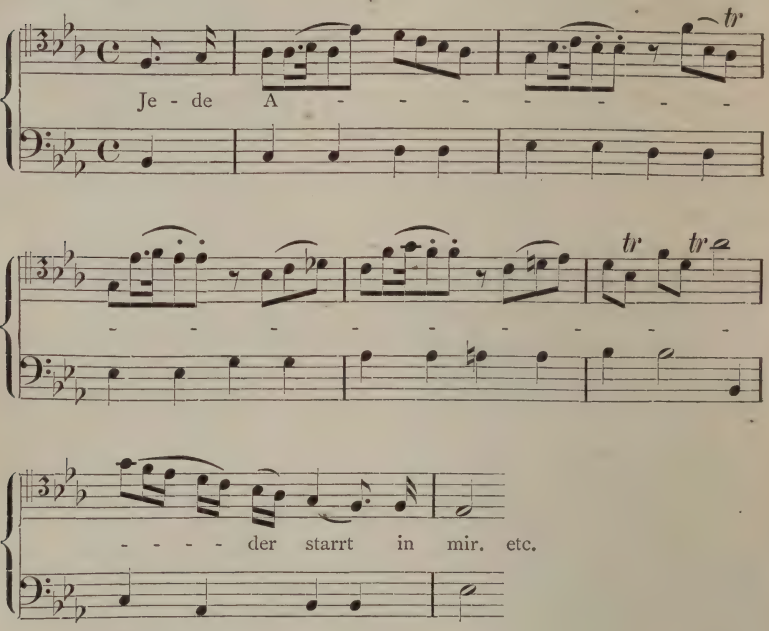


1. Flügel des Capellmeisters. 2. Flügel des zweiten Accompagnisten. 3. Violoncelle. 4. Contrabässe. 5. Erste Violinen. 6. Zweite Violinen (mit dem Rücken gegen das Theater). 7. Oboen (ebenso). 8. Flöten (ebenso). a. Bratschen (ebenso). b. Fagotte. c. Hörner. d. Trompeten und Pauken auf einer Tribüne.

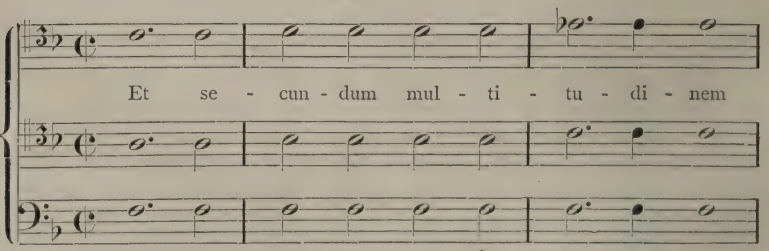
Oper zu sehr in Fleisch und Blut übergegangen, als dass er in seiner Musik dem instrumentalen Theil eine Gleichberechtigung mit dem vocalen eingeräumt hätte. Vor allem liegt ihm der Gesang am Herzen, und weit mehr als durch harmonische und orchestrale Mittel wirkt er durch kenntnissreiche Behandlung der menschlichen Stimme und ausdrucksvolle, sinngemässe Betonung des Wortes. Der letztere Vorzug seiner Musik tritt selbstredend in seinen Recitativen am deutlichsten zu Tage, welche deshalb auch den unstreitig werthvollsten Theil seiner Opern bilden, während in den Arien die leicht in's Ohr fallende Melodie und das theatralische Pathos herrschen, meist auf Kosten der Tiefe und der Wahrheit des Ausdruckes.

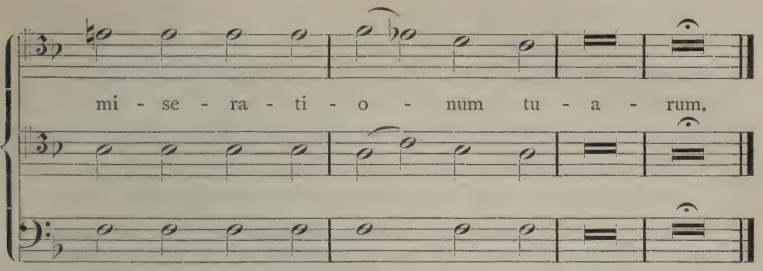
Alles dies gilt auch von Hasse's Kirchenwerken, deren Stil, namentlich in den Oratorien, von dem seiner Opern wenig oder gar nicht unterschieden, und ebenfalls vorwiegend durch die Kunst des Sängers bestimmt ist, was übrigens nicht hinderte, dass die Zeitgenossen des Künstlers in ihnen die reinste Offenbarung der kirchlichen Tonkunst erblickten. In einer Besprechung des Hasse'schen Oratoriums *Sant' Elena al Calvario* von J. A. Hiller heisst es u. a. „Ein Wunsch, ein Gebet an die Liebe, die Hoffnung und den Glauben um heilige Regungen in der Seele kann vielleicht in der Musik nicht andächtiger sein, als es Hr. Hasse in der dritten Arie gemacht hat" und daran knüpft sich die Prophezeiung, dass Hasse's Opern „allemal die Bewahrer des guten Geschmackes, des wahren und ausdrucksvollen Gesanges auf der lyrischen Bühne sein werden, wenn er auch durch gesuchte und erkünstelte Schönheiten, durch abenteuerlichen Klingklang künftig von derselben verdrängt werden sollte." Ja, Hiller ging in seiner Verehrung Hasse's so weit, eine Sammlung von Arien, Duetten und Chören aus dessen Opern und Oratorien mit untergelegten deutschen geistlichen Texten zu veröffentlichen und sie zum Gebrauche in der Kirche zu empfehlen. In der Vorrede dieser 1791 unter dem Titel „Meisterstücke des italienischen Gesanges" in Leipzig erschienenen Sammlung behauptet er: „Niemand wird wohl den Titel ‚Meisterstücke' für gemissbraucht halten, wenn er ein gesundes musikalisches Gefühl hat: denn dass die meisten Arien, Duette und Chöre der Hasse'schen italienischen Oratorien und Opern Meisterstücke sind und zu allen Zeiten sein werden, gestehen die verständigsten und würdigsten Componisten sehr offenherzig." Wenn dort weiter „der leichte, liebliche Gesang dieses vortrefflichen Componisten, seine richtige, gefühlvolle Deklamation, sein weiser, wohlüberlegter Gebrauch der Harmonie"

gepriesen werden, so wollen wir dem ehrenwerthen Hiller darin nicht widersprechen; dass er aber von einer Musik wie die der folgenden, von ihm in ein Busslied verwandelten Arie aus Hasse's „Leucippo“

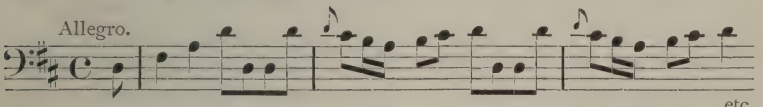


eine Erbauung andächtiger Gemüther erwartet, muss uns starke Zweifel an der „Gesundheit“ seines musikalischen Gefühls erwecken. Und was soll man von dem Geschmack einer Zeit denken, welche sich an harmonischen Dürftigkeiten genügen liess, wie sie z. B. in einem dreistimmigen Miserere Hasse's zu finden sind:





und dies nachdem ein Sebastian Bach gelebt und gewirkt hatte; wo ein Gedanke wie der folgende:



welcher in einem „Te deum" des Meisters nicht nur für den ersten, sondern auch für den Schlusssatz den thematischen Kern bildet, als Ausdruck kirchlich-weihevoller Stimmung gelten konnte! Es bedarf kaum der Bemerkung, dass man in Hasse's Kirchenwerken für Flachheiten dieser Art durch mancherlei geistreich Erfundenes und besonders durch den fliessenden Tonsatz reichlich entschädigt wird, und dass zahlreiche derselben, wie beispielsweise die F-dur-Messe mit ihrer meisterhaften Schlussfuge „Dona nobis pacem" den Vergleich mit der geistlichen Musik Mozart's, an den ja auch das letztcitirte Thema stark erinnert, nicht zu scheuen brauchen.

Die Instrumente ordnen sich in den Hasse'schen Vocalwerken, wie schon erwähnt, den Singstimmen auf's Strengste unter; bei aller Durchsichtigkeit und Einfachheit der Begleitung aber mangelt es seinem Orchester, besonders in den begleiteten Recitativen, keineswegs an charakteristischen Zügen, deren Ausführung meist den, dem Streichquartett concertirend beigesellten Blasinstrumenten zugewiesen ist. Nicht selten benutzt auch Hasse die Instrumente zu tonmalerischen Effekten, so im Oratorium *I pellegrini al sepolcro di N. S.*, wo in der Arie „Senti il mar" ungewöhnliche Orchestermittel aufgeboten sind, um das stürmisch bewegte Meer darzustellen.[1]) Von Hasse's Instrumental-

[1]) Einen ähnlichen Fall hebt Hiller hervor: „Die folgende, das Bild einer in Wuth gebrachten Schlange vorstellende Arie hat eine feurige Bewegung, Harmonien, die sich auf mancherlei Art in einander verwickeln, Sprünge und Krümmungen des Gesanges, die man schön finden wird, sobald man sie mit dem Gegenstande, den sie mahlen, zusammenhält."

Compositionen verdienen namentlich die an genialen Zügen reichen und form-vollendeten Claviersonaten Beachtung. Die Technik finden wir hier schon fast auf derselben Entwickelungsstufe wie bei C. P. E. Bach; ebenso die meist zweisätzige, hin und wieder auch dreisätzige Form, die nur insofern altmodisch erscheint, als die Sätze stets in gleicher Tonart sind.

Die Verehrung der Zeitgenossen, der sich Hasse in Deutschland wie in Italien während seines langen Lebens als Künstler erfreute, galt zugleich auch dem Menschen; die Zeugnisse von der Vortrefflichkeit seines Charakters sind zahlreich und gewichtig genug, um uns gegen die vereinzelt laut gewordenen Verdächtigungen desselben äusserst misstrauisch zu machen, wie solche u. a. von Fétis mit gewohntem Behagen reproducirt werden, indem er den Meister in seinem Verhältniss zu Porpora als einen perfiden Intriganten schildert. „Hasse, von Natur gut und dienstfertig" heisst es in der *Biographie universelle* (IV. 238) „verdunkelte diese Eigenschaften durch die Eifersucht auf seine Nebenbuhler. Er vergass lange Zeit, dass Porpora sein Lehrer gewesen, und bewies ihm nichts als Undank, bis sein eigener Ruf fest begründet war, wo er sich ihm dann weniger feindselig zeigte. Als die berühmte Sängerin Mingotti, eine Schülerin des Porpora, neben seiner Gattin am Dresdener Theater angestellt war, unterliess er nichts, um ihr zu schaden, und ruhte nicht eher, als bis sie Dresden wieder verlassen hatte. So componirte er beispielsweise, nachdem er bemerkt hatte, dass gewisse Töne ihrer Stimme mangelhaft waren, eine Arie, deren Begleitung, nur für Saiteninstrumente *pizzicato*, jene mangelhaften Töne besonders hervortreten liess, und veranlasste die Mingotti, dieselbe in einer seiner Opern einzulegen." Die Unwahrheit dieser Erzählung hat Fürstenau (II. 253. Anmerkung) nachgewiesen. Richtig ist, dass Hasse schon seit seiner Studienzeit in Neapel mit Porpora nicht auf dem besten Fusse stand (S. 287) und es nicht gleichgültig ansehen konnte, dass dieser 1747 als Gesanglehrer der Kurprinzessin Maria Antonia nach Dresden berufen und im folgenden Jahre als Capellmeister angestellt wurde. Wie Hasse's Stellung durch diese Berufung, so war die seiner Gattin durch die gleichzeitige Ankunft der Mingotti gefährdet, und wenn beide in dieser Lage alle Anstrengungen machten, ihre durch langjährige Verdienste errungene musikalische Herrschaft zu behaupten, so übten sie damit gleichsam eine Pflicht der Selbsterhaltung. Besondere Rücksichten scheint Hasse auf seinen ehemaligen Lehrer nicht genommen zu haben, denn dieser verliess

Dresden bereits 1751 und im folgenden Jahre musste auch seine Schülerin den Platz räumen; erwägt man jedoch, dass der Meister sich bis zum Ende seiner Dresdener Laufbahn (1763) die Achtung und Liebe der dortigen Hof- und Künstlerkreise zu bewahren gewusst hat, so darf man annehmen, dass er bei jenem Conflict über die Grenzen des Erlaubten nicht hinausgegangen ist.[1])

Ohne ein gewisses Maass diplomatischer Fähigkeiten wäre es unserm Meister überhaupt wohl schwerlich gelungen, sein Schifflein durch die verschiedenen, zu seiner Zeit am sächsischen Hofe herrschenden Strömungen sicher hindurch zu steuern. Es galt nicht allein den König zu befriedigen, sondern auch den Wünschen und Forderungen des allmächtigen, von 1738 an alle Hofämter in sich vereinigenden Grafen Brühl Rechnung zu tragen. Eine dritte musikalische Macht am Dresdener Hofe aber war die oben genannte Kurprinzessin Maria Antonia, deren Einfluss um so grösser sein musste, als sie mit dem feinsten Kunstverständniss eine Reihe praktisch musikalischer Fähigkeiten verband. Im Gesange durch Porpora, im Clavierspiel und in der Composition vor ihrer Verheirathung in München durch Giovanni Ferrandi, später in Dresden durch Hasse ausgebildet, leistete sie in allen diesen Fächern Ungewöhnliches; ausserdem aber war sie auch für die Dichtkunst hervorragend begabt, und hat zu allen ihren Compositionen, Arien, Gelegenheitscantaten und sogar zwei Opern „*Talestri, regina delle Amazzoni*“ und „*Il trionfo della fedeltà*“ die Texte selbst verfasst. Unter den vielen Bewunderern

[1]) Wie Hasse als Jüngling und als Mann durch seine edle Persönlichkeit alle Welt fesselte — war er doch in Italien nur unter dem Namen des „Caro Sassone“ bekannt — so auch noch am Abend seines Lebens, als er von den Leiden des Alters bereits gebeugt war. Leopold Mozart erkennt dankbar den Schutz an, den Hasse seinem Sohne in Wien gegen die Künstlercabale gewährte, mit der er dort zu kämpfen hatte, und nennt ihn den „Musikvater“, ein Ausdruck, der die Stellung des persönlich wie als Musiker allgemein verehrten Meisters kennzeichnet, wie auch später J. Haydn in der Wiener Künstlerwelt nicht anders als „Papa Haydn“ hiess. Dasselbe Wohlwollen bewies Hasse dem jungen Mozart 1772 in Mailand bei der Aufführung seiner „theatralischen Serenata“ *Ascanio in Alba*, obwohl dies Werk seine eigene, zur selben Zeit aufgeführte Oper *Ruggiero* völlig verdunkelte. „Questo ragazzo ci farà dimenticar tutti“ (dieser Knabe wird uns vergessen machen) soll er damals ausgerufen haben. Es sieht ihm gleich, bemerkt Jahn dazu (Mozart I. 224), dass er einsichtig und neidlos die künftige Grösse Mozarts erkannte und pries. Sanft und gutmüthig wie er war, fanden ihn auch junge Künstler frei von Anmaassung und Scheelsucht, stets bereit, fremdes Verdienst anzuerkennen und zur Anerkennung zu bringen. Von Hasse's Verhältniss zu Händel war schon früher die Rede; auch was Porpora betrifft, so hat er, trotz aller persönlichen Reibungen, von dessen künstlerischen Leistungen stets mit Hochachtung gesprochen.

dieser Fürstin war einer der wärmsten Friedrich der Grosse, welcher sie 1756, nachdem er als Sieger in Dresden eingezogen war, kennen und schätzen lernte, auch lange Jahre einen Briefwechsel mit ihr unterhielt (abgedruckt in seinem „Oeuvres" Band 24 nebst Nachtrag Band 27), der über die künstlerische Richtung Beider interessante Aufschlüsse giebt. Wiederholt begegnen sie sich hier in der Verehrung für Hasse und Metastasio, sowie in der Ueberzeugung, dass die von diesen vertretene Kunst die einzig echte sei, und jeder Versuch, über sie hinauszugehen, nur auf Abwege führen könne, wobei es nicht ohne gelegentliche bittere Bemerkungen über Gluck's Opernreform und deren Anhänger abgeht. Nur ausnahmsweise finden sich, sowohl bei Maria Antonia wie bei Friedrich, Symptome eines über ihre Zeit hinaus strebenden künstlerischen Idealismus; bei ihr, indem sie als Dichter-Componistin von dem längst bestehenden Brauche der Arbeitstheilung zwischen dem Poeten und dem Musiker abwich, bei ihm, indem er gerade diese Vielseitigkeit der Prinzessin hervorhebt und preist. „Je dois vous confesser, Madame" schreibt der König am 29. April 1763, nachdem er ihr für Uebersendung ihrer beiden Opern gedankt hat, „que vous faites honneur à la musique, en conservant par vos ouvrages le bon goût prêt à se perdre, et que vous donnez un exemple aux compositeurs, qui tous, pour bien réussir, devraient être poëtes en même temps"; und wenige Monate später kommt er noch einmal auf diesen Punkt zurück: „V. A. R. doit s'attendre qu'elle ne trouvera personne capable de troquer contre elle des ouvrages comme ceux, que je tiens de ses bontés. Metastasio lui fera des vers, Hasse de la musique; ni l'un ni l'autre ne pourront cependant lui présenter une pièce, dont ils aient fait le poëme et la mélodie en même temps."

In dem Maasse, wie sich der Stern des grossen Preussenkönigs erhob, verminderte sich mit dem politischen Ansehen Sachsens auch der künstlerische Glanz seiner Hauptstadt. Die von Friedrich bei seinem Regierungsantrittt errichtete italienische Oper in Berlin konnte bald mit der Dresdener wetteifern. Die Unruhen der schlesischen Kriege und noch mehr die in Folge des siebenjährigen Krieges nothwendig gewordenen finanziellen Einschränkungen wirkten mit, um den künstlerischen Unternehmungsgeist am sächsischen Hofe zu dämpfen. Geradezu verhängnissvoll wurde für das Dresdener Musikleben das Jahr 1763. Kaum waren mit dem Hubertusburger Frieden die normalen Verhältnisse wenigstens äusserlich wiederhergestellt und die Nachwirkungen des Krieges so weit überwunden, dass man an die

Wiederaufnahme der Opernvorstellungen denken konnte, als der plötzliche Tod des Königs August III. allem ein Ende machte. Die italienische Oper und Komödie sowie das Ballett wurden von seinem Nachfolger alsbald aufgelöst. Der seit 1756 auf die Summe von 101,639 Thaler 5 Gr. 10 Pf. festgesetzte Etat für das Theater und die Capelle wurde gestrichen bis auf 32,232 Thaler zur Erhaltung des letzteren Institutes. In demselben Jahre verliess auch Hasse für immer Dresden und ging mit seiner Gattin erst nach Wien, dann nach Venedig, wo er noch einige Jahre in behaglicher Geschäftigkeit, componirend und unterrichtend lebte, und am 16. Dec. 1783 im Alter von zweiundachtzig Jahren starb. Faustina's Todesjahr hat bis jetzt nicht mit Sicherheit festgestellt werden können; nach Burney ist sie ebenfalls 1783 in Venedig gestorben. Die Namen Beider sind mit der Erinnerung an die Blüthezeit der deutsch-italienischen Oper eng verknüpft, und was namentlich die sächsische Hauptstadt betrifft, so hat ihr musikalischer Ruhm, wie viel auch die späteren Herrscher zu demselben beigetragen haben, doch nie heller gestrahlt, als während der drei Jahrzehnte, in welchen Hasse an der Spitze des Opernwesens stand.

* *
*

Die einzige deutsche Stadt, welche sich während des 17. und 18. Jahrhunderts auf musikalischem Gebiete von Dresden nicht überflügeln liess, ist Wien. Der Entwickelungsgang, den die italienische Oper hier nahm, ist *mutatis mutandis*, derselbe wie in der sächsischen Hauptstadt. Auch hier sind es zwei Fürsten, Leopold I. und Karl VI., die durch musikalische Begabung und Bildung befähigt waren, den tonkünstlerischen Bestrebungen in ihrer Residenz eine bestimmte Richtung und einen nachhaltigen Impuls zu geben. Schon bei ihren Vorfahren stand die Musik in hohem Ansehen. Von Kaiser Ferdinand II. (1619—1637) heisst es, er habe neben der Jagd die Musik ausnehmend geliebt; und wenn er für die Geschichte der Oper nicht dasselbe Verdienst hat wie der gleichzeitige Herrscher Sachsens, so wirkte er doch durch die Sorgfalt, die er auf seine, unter ihm bis auf achtzig Mitglieder gewachsene Hofcapelle wendete, an der musikalischen Entwickelung Wiens wesentlich mit. Sein Nachfolger Ferdinand III. machte es sich alsbald nach seiner Thronbesteigung zur Pflicht, die zu Anfang des dreissigjährigen Krieges zerstreuten Mitglieder der Hofcapelle wieder zu sammeln und neben

den Sängern auch eine Anzahl tüchtiger Instrumentisten für sie zu gewinnen, unter letzteren den berühmtesten aller deutschen Organisten, Johann Jakob Froberger (S. 107). Der Kaiser war selbst ein tüchtiger Tonsetzer, wie mehrere in der Wiener Hofbibliothek befindliche Werke seiner Composition beweisen, darunter ein *Drama musicum*[1]) für vier Personen: *Amor protervo* (die irdische Liebe) Sopran, *Amor divino* (Sopran), *Giovinetto* (Tenor), *Giudicio* (Bass) und einen Chor von vier und acht Stimmen nebst Begleitung von vier Streichinstrumenten, welche auch selbstständige Zwischenspiele (Sonaten) ausführen. Sein Interesse für die Oper hat er überdies dadurch bewiesen, dass er schon wenige Jahre nach seinem Regierungsantritt (1642) mit der Aufführung des „Egisto" von Cavalli die italienische Oper in Wien einführte und später auf dem Reichstage zu Regensburg (1653) die Oper „L'inganno d'amore" (Text von B. Ferrari, Musik von Anton Bertali) mit höchster Sorgfalt einstudiren und zur Aufführung bringen liess.

Noch weit bedeutender aber war der Einfluss, den sein Sohn Leopold I. auf das Musikleben Wiens ausübte. Von der künstlerischen Initiative dieses Monarchen erhält man einen Begriff, wenn man hört, dass die Zahl der am Hofe aufgeführten Opern, Oratorien etc. während des Zeitraums 1630—1657 kaum sechzehn, von 1658—1705 dagegen über vierhundert betrug. In Folge strenger und fortgesetzter Studien konnte der Kaiser es auch als schaffender Künstler mit manchem Componisten von Fach aufnehmen: Neun Oratorien, ebensoviele Opern und kleinere dramatische Arbeiten, sowie eine stattliche Zahl von Messen, Motetten und Hymnen, endlich auch Kammermusik für Gesang und Instrumente — alles dies noch jetzt in der Wiener Hofbibliothek vorhanden — lassen ihn als einen gewandten und phantasiereichen Tonsetzer erkennen. Ein Bild von der umfassenden musikalischen Thätigkeit dieses Herrschers giebt ein, unter dem Titel „Leopold's des Grossen, Röm. Kaysers wunderwürdiges Leben und Thaten" etc. 1707 in Cöln (ohne Autornamen) erschienenes Buch von E. G. Rink, in welchem es u. a. heisst: „Wo etwas in der Welt gewesen, so dem Kayser Vergnügung gemacht, so war es unfehlbar eine gute Musik. Wie er des Jahres viermal seine Wohnung zu wechseln pflegte, nämlich aus der Burg (in Wien) nach Laxenburg, von da in die Favorita,

[1]) Einen besonderen Titel scheint das Werk nicht gehabt zu haben. Vgl. Köchel „Johann Josef Fux" (Wien 1872), welchem vortrefflichen Buche sich die folgende Darstellung grösstentheils anschliesst.

dann nach Ebersdorf, so war in einem jedweden kayserlichen Zimmer allzeit ein kostbares Spinett befindlich, darauf der Kayser seine Mussestunden zubrachte. Seine Capelle kann wohl die vollkommenste in der Welt genannt werden, da der Kayser allemal selbst das Examen angestellt, und wenn darin einer sollte angenommen werden, blos nach Meriten, nicht nach Neigungen geurtheilt ward. Der Kayser selbst war nicht nur ein Kenner der Musik und Künstler auf mehreren Instrumenten, sondern er war auch in der Composition wohlbewandert. Es ist selten in Wien eine Oper gespielt worden, wozu er nicht einzelne Nummern componirt hätte. — In der Oper wendete er nicht leicht das Auge von der Partitur in seinen Händen, und wenn eine Passage kam, die ihm gefiel, drückte er die Augen zu, um mit mehr Attention zuzuhören. Sein Gehör war auch so scharf, dass er unter fünfzig denjenigen merken konnte, der einen Strich falsch gethan."

Sechs Jahre nach Leopold's Thronbesteigung scheint die Oper in Wien schon auf eine hohe Stufe der Ausbildung gelangt zu sein; von der 1666 zur Feier der Vermählung des Kaisers mit Margaretha von Spanien aufgeführten (und noch jahrelang nachher wiederholten) Oper „Il pomo d'oro" von Cesti sprechen die Chronisten mit Staunen und Entzücken, und Rink behauptet sogar „dass an keinem Orte der Welt jemals prächtigere Opern gegeben worden sind als in Wien". Im Jahre 1661 erscheint auch der unvermeidliche italienische Hofpoet in der Person des Aurelio Amalteo, Verfasser einer Anzahl mittelmässiger Texte zu Opern und Oratorien, dem später mehrere Hofdichter derselben Gattung folgten, bis mit der Ankunft des im vorigen Capitel genannten Silvio Stampiglia (1707) die Operndichtung einen höheren Aufschwung nahm. Als Componisten arbeiteten für die Oper Leopold's I., ausser den berühmten Venezianern Cavalli, Cesti, P. A. Ziani und anderen früher Genannten, die Hofcapellmeister Antonio Bertali, Giovanni Felice Sances und Antonio Draghi, letzterer (geb. 1642 in Ferrara, gest. 1700 in Wien) durch seine Fruchtbarkeit auf allen Gebieten der dramatischen Musik, auch der *Opera buffa*, bemerkenswerth. Die Phalanx der italienischen Hofcapellmeister zu durchbrechen, mochte für einen Deutschen hier noch schwieriger sein als in Dresden: der erste, dem dies Wagniss gelang, war Johann Heinrich Schmeltzer, der sich namentlich als Dirigent und Violin-Virtuose — „der berühmte und fast vornehmste Violist in ganz Europa" wird er in einem Bericht aus jener Zeit genannt — so verdient

gemacht hatte, dass er 1679 zu dieser Stellung befördert wurde. Nach seinem schon im nächsten Jahr erfolgten Tode hatten die Italiener wieder die Alleinherrschaft und behaupteten sie bis fast zum Schlusse des Jahrhunderts, wo abermals ein deutscher Meister, J. J. Fux, den Kampf mit ihnen wagte, und vermöge seiner ausserordentlichen Eigenschaften ihnen nicht nur gleichkommen, sondern sie alle überragen sollte.

Johann Josef Fux wurde um 1660 zu Hirtenfeld unweit Graz in Steiermark geboren. Ueber seine Jugenderlebnisse, seinen Bildungsgang und den Anfang seiner Künstlerlaufbahn bis zum sechsunddreissigsten Jahre seines Lebens „wo der steierische Bauernjunge plötzlich in Wien als fertiger Künstler auftaucht" haben selbst Köchel's eifrige Forschungen kein Licht verbreiten können. Anzunehmen ist, dass sich der Drang zu musikalischer Bethätigung schon früh bei ihm geäussert habe, wenn man nämlich eine Stelle aus seinem Compositions-Lehrbuch „Gradus ad Parnassum" als den Ausdruck des Selbsterlebten auffassen darf. Auf die Frage des Lehrers, ob sein Schüler auch wahren Beruf zur Musik in sich fühle, lässt er diesen antworten: „Zur Zeit, als ich noch nicht im vollen Gebrauch meiner Vernunft war, wurde ich durch die Heftigkeit ich weiss nicht welchen Triebes hingerissen, es richtete sich all' mein Sinnen und Trachten auf die Musik, und auch jetzt bin ich von einer beinahe wunderbaren Begierde, sie zu erlernen, durchglüht und wie willenlos dahin gedrängt; Tag und Nacht scheinen meine Ohren von süssen Klängen umtönt zu werden, so dass ich an der Wahrheit meines Berufes durchaus keinen Grund zu zweifeln habe". Für die naheliegende Vermuthung, dass Wien der Ort seiner Ausbildung gewesen, könnte man ebenfalls in dem erwähnten Buche eine Bestätigung finden, denn in der Widmung desselben an Kaiser Karl VI. lesen wir: „Dieses Werk ist das Deinige, dem Ursprunge nach, weil durch die Unterstützung Deiner erlauchten Vorfahren meine Kunstkenntniss in der Musik ihren Anfang genommen und ihr Emporkommen erhalten hat" — woraus Köchel mit Grund folgert, dass Fux seinen Musikunterricht anfangs als Cantoreisänger, in reiferem Alter als „Hofscholar" auf Kosten des Kaisers Leopold I. erhalten habe. Wenn aber Köchel für wahrscheinlich hält, dass Fux, in Anbetracht der Strenge des Stils seiner Compositionen und der Forderungen, die er in seinem „Gradus" an den Schüler stellt, von einem deutschen Meister ausgebildet sei — entweder von Schmeltzer oder von dem berühmten, 1675 in Wien als Hoforganist angestellten Johann

Kaspar Kerl — so erscheint diese Annahme unbegründet, weil zu der Zeit, in welche Fux' Lehrjahre fallen, die italienischen Tonsetzer an Gründlichkeit und Gediegenheit den deutschen noch keineswegs nachstanden.

Die sicheren Nachrichten über Fux' Leben und Wirken datiren erst vom Jahre 1696, wo er als „wohlbestellter Organist im Gotteshause der Pfarre zu den Schotten" genannt wird, in welcher Eigenschaft er ohne Zweifel die Aufmerksamkeit des musikalischen Wien erregt hat, denn zwei Jahre später erfolgt seine Ernennung als „kaiserlicher Hofcompositor". Der Tod seines Gönners Leopold I. war für ihn keine Unterbrechung der so rühmlich begonnenen Laufbahn, denn der neue Kaiser, Joseph I. (1705—1711) war ebenfalls durch und durch musikalisch und wusste Fux' Verdienste ebenso gut zu würdigen wie sein Vorgänger. Allerdings wurden die Verhältnisse für unsern Meister insofern schwieriger, als er sich in den nächsten Jahren Concurrenten von der Kraft eines Marc' Antonio Ziani, Conti, Attilio Ariosti, der Gebrüder Bononcini, endlich des P. F. Tosi gegenüber sah, welche nacheinander, theils als Hofcapellmeister, theils als Hofcompositore am Kaiserhofe wirksam waren; doch wusste er neben diesen Grössen mit Ehren zu bestehen und zeichnete sich, namentlich als Kirchencomponist so aus, dass der Bürgermeister und der Rath der Stadt Wien, als der wichtige Posten eines Capellmeisters der Stephanskirche 1705 vacant wurde, zur Wiederbesetzung desselben keinen Würdigeren zu finden glaubten, als ihn. Auch in der Gunst des Hofes stieg Fux von Stufe zu Stufe; nachdem er schon 1711 als Capellmeister der Kaiserin Wittwe angestellt war, erhielt er zwei Jahre später den Posten eines Vicecapellmeisters des inzwischen zur Regierung gelangten Kaisers Karl VI. Dieser Monarch hatte von seinem Vater Leopold I. ausser den für einen Regenten nothwendigen Eigenschaften auch die Neigung und Anlage zur Musik geerbt; er konnte als Clavierspieler mit den meisten Virtuosen von Fach wetteifern und war im Tonsatz wohlerfahren, wie ein in der kaiserl. Hofbibliothek befindliches vierstimmiges *Miserere* seiner Composition beweist; überdies hatte er eine solche Uebung im Partiturlesen, dass er häufig und mit Erfolg bei Opernaufführungen selbst an die Spitze des Orchesters trat, und, der Sitte der Zeit gemäss, vom Flügel aus dirigirte. Als Generalbassspieler machte er seine Sachen so vortrefflich, dass Fux einmal, als er ihm umwendete, in seinem Entzücken ausrief: „Bravo, Bravissimo! Eure kaiserliche Majestät könnten wahrhaftig

meine Stelle als Capellmeister vertreten!“ — worauf der Kaiser lächelnd erwiederte: „Ich danke ihm, lieber Capellmeister Fux, für die gute Meinung, aber ich bin mit meiner Stelle ganz zufrieden“. Fux' Beförderung zum ersten Capellmeister konnte unter solchen Umständen, und nachdem er sich bereits unter zwei Kaisern bewährt hatte, nur noch eine Frage der Zeit sein, und wirklich sehen wir ihn bei dem 1715 erfolgten Tode des Hofcapellmeisters Marc' Antonio Ziani dessen Platz einnehmen. Hiermit aber hatte er die ehrenvollste Stellung erreicht, die ein Musiker überhaupt erreichen konnte, denn nach den übereinstimmenden Aussagen der Sachverständigen wurde Wien schon damals an musikalischer Bedeutung von keiner Hauptstadt Europas übertroffen.

Durch die Art und Weise, in welcher Fux von nun an bis zu seinem Tode im Jahre 1741 seines Amtes waltete, erinnert er lebhaft an Heinrich Schütz: dieselbe Richtung auf das Gediegene, die ihn vorwiegend auf die Kirchencomposition hinwies; dieselbe väterliche Sorgfalt für die Mitglieder seiner Capelle, von welcher die zahlreichen von Köchel (S. 376) mitgetheilten „Gutachten über Hofmusiker“ beredte Kunde geben; dieselbe Festigkeit den italienischen Collegen gegenüber, unter ihnen Caldara (S. 265), Conti, von 1713 an Hofcompositor, und Giuseppe Porsile (geb. zu Neapel 16 . ., gest. zu Wien 1750), im Jahre 1720 in gleicher Eigenschaft angestellt, bekannt durch sein, von Fux und namentlich von Hasse hochgeschätztes Oratorium „Giuseppe riconosciuto“. Es wirft ein besonders günstiges Licht auf den Charakter unseres Meisters, dass er die Verdienste dieser Männer neidlos anerkannte und ihnen den freien Spielraum für ihre Thätigkeit nie zu verkümmern gesucht hat. Vor allem war sein freundschaftlich-collegialisches Zusammenwirken mit Caldara der Kunst förderlich. „Fux, der unvergleichliche Obercapellmeister am kaiserlichen Hofe zu Wien“ sagt Scheibe a. a. O. S. 762) „nebst dem Vicecapellmeister daselbst, Caldara, haben durch ihren unermüdeten Fleiss, durch ihre sinnreichen und vortrefflichen Werke gar deutlich bewiesen, dass sie nicht nur selbst wahre Kenner des guten Geschmacks, sondern auch fähig gewesen sind, ihn auf die Nachwelt fortzupflanzen. Beide Männer hatten nicht nur die vernünftigsten Begriffe von der Musik, sondern sie zeigten auch, und zwar vornehmlich Fux, in allen seinen Kirchensachen, Caldara aber in seinen theatralischen Stücken, die schönste Melodie und Harmonie und eine auserlesene Wahl des Vortrags und der Gedanken. Wer weiss

auch nicht, dass Fux, ob er schon der tiefsinnigste Contrapunktist war, dennoch die Geschicklichkeit besass, leicht, lieblich und natürlich zu setzen, wie solches seine theatralischen Arbeiten beweisen? So wie Caldara, ob er schon mehr für das Theater zu sein schien, dennoch in seinen Kirchenarbeiten und Contrapunkten nicht weniger vortrefflich gewesen?"

Wie schon erwähnt wurde und auch Scheibe richtig hervorhebt, lag der Schwerpunkt von Fux' Componisten-Thätigkeit in seinen Kirchenwerken, deren Köchel nicht weniger als 290 namhaft macht, darunter 57 Messen und Requiem. Hier zeigt er seine ganze Meisterschaft im Contrapunkt und in der Kunst der Stimmführung, sein feines Gefühl für Stilreinheit, kurz seine Geistesverwandtschaft mit den grössten Meistern des A-capella-Stils, namentlich des Palestrina. Seine Stellung zu der ein Jahrhundert vor ihm in Italien blühenden Kirchenmusik bezeichnet er selbst in der Widmung seiner *Missa canonica* mit folgenden Worten: „Ich habe es für meine Pflicht gehalten, diese ruhmreiche Kunst der Musik von der unbegründeten Meinung Einiger zu befreien, welche behaupten, im Laufe der Zeiten habe sich das Wesen der alten Musik so verringert, dass sich nach und nach selbst der Begriff derselben verloren habe, und uns nichts mehr als der Schatten ihres Namens geblieben sei, den die moderne Musik eingenommen hat ... Ich schmeichle mir, Ew. Majestät werden in dieser Messe erkennen, dass die alte Musik noch nicht gänzlich verschwunden und dass uns darin sogar ein Gewinn erwachsen ist, der, durch Nachdenken und Forschen gepflegt, bewirken kann, dass der Geschmack und die Würde derselben noch fortlebend erscheine. Das ist immer mein Ziel gewesen, und mein geringes Talent hat zum alleinigen Ende, das zu erhalten, was von alter Musik noch übrig blieb, alle ihm mögliche Kraft zusammengenommen, in der Hoffnung, durch das Verdienst dieses mühsamen Strebens alle meine übrigen Unvollkommenheiten erträglicher zu machen." Auch in seinen dramatischen Werken (18 Opern und 10 Oratorien) verläugnet Fux nie den gediegenen und geschmackvollen Tonsetzer, wenn er auch auf diesem Gebiete von seinen italienischen Collegen an Reichthum der Phantasie übertroffen wird.

Erscheint Fux hier völlig dem Geschmack seiner Zeit unterworfen, in seinen Kirchenwerken aber als pietätvoller Schüler der Alten, so sehen wir ihn endlich in seinen Instrumental-Compositionen sich über seine Zeit erheben und die bald nach seinem Tode beginnende glänzende Epoche der Instrumentalmusik gleichsam vorbereiten. Den Instrumenten gegenüber bewegt er sich frei vom Zwange der

Kirchentonarten, dem er sich in seinen geistlichen Vocalwerken stets willig fügt, und vertauscht auch gelegentlich die polyphone mit der homophonen, liedartigen Setzweise, glaubt aber, sich deswegen besonders entschuldigen zu müssen; so in der Vorrede zu seiner 1701 unter dem Titel *Concentus musico-instrumentalis* zu Nürnberg als *opus primum* erschienenen Sammlung von sieben Partiten (Serenaten, Symphonien und Ouverturen für Streich- und Blasinstrumente), wo er sagt: „Hier hast du, lieber Leser, meinen *Concentus musico-instrumentalis,* den man, wie ich erfuhr, an mehreren Orten zu besitzen wünschte, der aber nicht zu dem Ende herausgegeben wurde, um dir eine Probe eines grossen Kunstwerkes zu liefern, die man in einer andern Art von Composition suchen muss, sondern damit ich auch Zuhörern, die keine Musik verstehen, eine Befriedigung verschaffe." In der Mehrzahl seiner Instrumentalwerke bleibt Fux jedoch den Grundsätzen des strengen Satzes treu; in den zahlreichen, später von ihm veröffentlichten Sonaten und Partiten *a tre* findet man die im „Gradus" ausgesprochene Ansicht praktisch bethätigt „dass der dreistimmige Satz der vollkommenste von allen sei, weshalb es beinahe sprichwörtlich geworden, dass demjenigen, welcher den dreistimmigen Satz in seiner Gewalt hat, der Weg zu mehrstimmigen Compositionen durchaus offen stehe." Mit diesen Sonaten zwang er sogar seinen Gegner Mattheson zur Bewunderung, der in seiner „Critica musica" (I. 131.) die Meinung ausspricht, eines Componisten rechtes Meisterstück bestehe mehr in einem künstlich fugirten Duett, denn in einem vierstimmigen Contrapunkte, und hinzufügt: „So haben auch die Trio auf Instrumenten ihre Meriten und erfordern einen festen Mann, wie darinne der kaiserliche Obercapellmeister Fux unvergleichlich ist."[1] Auch die Italiener erkannten seine Ueberlegenheit auf diesem Gebiete willig an, so dass z. B. Lotti es ihm überliess, zu seiner 1716 aufgeführten Oper „Costantino" die Ouverture zu schreiben.

Wenn Fux als Componist nicht erheblich über seine Zeit hinausgewirkt hat und seine Musik mit dem Auftreten J. Haydn's und Mozart's in Vergessenheit gerieth, so lebt er dagegen als Theoretiker noch heute unter uns fort; sein 1725 unter dem Titel „Gradus ad Parnassum" veröffentlichtes Lehrbuch des Contrapunkts hat nicht nur seinen Zeitgenossen, sondern allen nachkommenden Geschlechtern als zuverlässiger Führer beim Studium

[1]) Aehnlich spricht sich Mattheson in seinem „Vollkommenen Capellmeister" (S. 345) aus.

gedient und so seinem Autor einen unvergänglichen Ruhm erworben. Dies Werk ist in lateinischer Sprache und in Dialogform abgefasst; ein strenger aber wohlwollender Meister, den Fux nach seinem Ideal, Palestrina, Aloysius nennt, geleitet den lernbegierigen Schüler, dem er seinen eigenen Namen Josephus giebt, durch das ganze weite Gebiet der Compositionslehre. Den gesammten Lehrstoff theilt Fux in zwei Theile, die theoretische und die praktische Musik *(Musica speculativa* und *Musica practica).* Der erste Theil beschäftigt sich mit den Zahlenverhältnissen der Töne sowie mit der Intervallenlehre nach griechischem System, welchem das moderne der gleichschwebenden Temperatur (Einleitung S. 74 Anm.) als das vorzüglichere gegenüber gestellt wird. Von ungleich grösserem Umfange ist der zweite, die praktische Musik enthaltende Theil. Die hier angewendete Methode unterscheidet sich von der neueren, seit Rameau in Gebrauch gekommenen, wesentlich dadurch, dass sie von einer Accord- und Harmonielehre gänzlich absieht, dass sie die Mehrstimmigkeit nicht, wie die meisten heutigen Lehrbücher, als die Aneinanderreihung von fertigen Accorden, sondern als Ergebniss des gleichzeitigen Erklingens mehrerer melodisch-sangbar geführter Stimmen auffasst; ferner dadurch, dass der Schüler nicht mit dem vierstimmigen Satz, sondern mit dem zweistimmigen beginnt, und erst nachdem ihm dieser sowie der von Fux besonders empfohlene dreistimmige Satz völlig geläufig geworden sind, zum vierstimmigen übergeht; auch begnügt sich Fux nicht, wie die späteren Tonlehrer, mit den zwei modernen Tonarten Dur und Moll (Ionisch und Aeolisch), sondern er macht den Schüler in gleichem Maasse mit den übrigen Kirchentönen, den mit D, E, F und G beginnenden Reihen der Diatonischen Scala (Dorisch, Phrygisch, Lydisch und Mixolydisch, S. 12) bekannt und vertraut.

Hierdurch erklärt sich auch Fux' Anhänglichkeit an das Solmisations-System (S. 24) zu einer Zeit, wo dasselbe bereits von der Mehrzahl der Tonlehrer aufgegeben war und heftig angegriffen wurde, u. a. von Mattheson, der in seinem „Beschützten Orchester" (1717) in rücksichtslosem Tone gegen die ältere Schule zu Felde zog. Fux' Vertheidigung des Solmisations-Systems in zwei Briefen von 1717 und 1718 liess Mattheson nebst seinen eigenen gegen dasselbe gerichteten Argumenten 1725 in seiner „Critica Musica" (II. 185—206) abdrucken, obwohl ihn Fux gebeten hatte, er möge ihn „mit Eintruckhung seiner unpolierten zweier Briefe verschonen", und zwar boshaft genug mit Beibehaltung der Fux'schen Orthographie, welche, da der Meister

weit besser lateinisch als deutsch schrieb, viel zu wünschen übrig lässt. Zu bedauern ist bei diesem ganzen Handel nur, dass der Mangel an sicheren Nachrichten über Fux' Leben wahrscheinlich durch ihn veranlasst worden ist. Denn als Fux später von Mattheson um Mittheilung seines Lebenslaufes, behufs einer in die „Ehrenpforte" aufzunehmenden Biographie angegangen wurde, fertigte er ihn, durch jene Angriffe ohne Zweifel verletzt, mit den dürren Worten ab: „Ich kundte vüll vortheilhaftiges für mich, von meinen Aufkhommen, unterschiedlichen Dienst-Verrichtungen überschreiben, wan es nit wider die *modestie* wäre selbst meine *Elogia* hervorzustreichen: Indessen seye mir genug, dass ich wirdig geschätzt werde, *Caroli VI.* erster Capellmeister zu sein."

Das Jahr 1723, bemerkenswerth durch die mit grösstem Pompe gefeierte Krönung des Kaisers mit der böhmischen Krone in Prag, war zugleich ein besonders ehrenreiches in der Laufbahn unseres Künstlers. Den Mittelpunkt der bei dieser Gelegenheit veranstalteten grossartigen Festlichkeiten bildete seine Oper „Costanza e fortezza",[1]) welche unter Mitwirkung der auserlesensten Gesangs- und Orchesterkräfte Europas in einem eigens dafür auf dem Hradschin erbauten, viertausend Personen fassenden Amphitheater zur Aufführung kam. Die dabei entfaltete Pracht, die Vortrefflichkeit der künstlerischen Leistungen und die, durch Anwesenheit zahlreicher berühmten Künstler, auch im Zuschauerraume, erhöhte Festesstimmung schildert Quanz, der nebst dem Lautenisten Weiss, dem Componisten Zelenka und dem nachmaligen Capellmeister Graun von Dresden herbeigereist war, in seinem Lebenslauf mit begeisterten Worten: „Die Geschichte hat keine glänzendere Begebenheit für die Musik aufzuweisen als diese Feierlichkeit, noch ein ähnliches Beispiel, da so viele grosse Meister irgend einer Kunst auf einmal an einem Orte versammelt gewesen... Der Capellmeister Caldara gab den Takt, Fux selbst hatte das Podagra: Der Kaiser hatte ihn also von Wien in einer Sänfte hertragen lassen, und er hörte diese so ungewöhnlich prächtige Aufführung seiner Musik nicht weit vom Kaiser sitzend an. Unter den Haupt- oder concertirenden Stimmen war keine einzige mittelmässig, sie waren alle gut . . . Weil nun wegen

[1]) Zu diesem Titel wie auch zur Wahl des Stoffes der Oper hatte der Wahlspruch des Kaisers „Constantia et fortitudine" den Anlass gegeben. Den Inhalt bilden die zur Verherrlichung der genannten Eigenschaften sich darbietenden Thatsachen der römischen Geschichte: die Vertheidigung der Tiberbrücke durch Horatius Cocles, Mutius Scävola's Verbrennung der eigenen Hand und die Flucht der Clölia mit den mitgefangenen Geiseln.

Menge der anwesenden Menschen vielen, auch sogar Personen von vornehmem Stande, der Eintritt in die Oper versperrt war, so liessen meine beiden Gefährten und ich uns auch mit zum Orchester werben, Weiss spielte die Theorbe, Graun das Violoncell und ich die Oboe als Ripienist. Wir hatten dadurch zugleich Gelegenheit, die Oper wegen der vielen nöthigen Proben desto öfter zu hören.“

Die eigentliche Blüthezeit der italienischen Oper in Wien, welche mit der Anstellung Metastasio's als Hofpoet (1730) begann, fand den Meister noch in reger schöpferischer Thätigkeit; erst zwei Jahre später, in seinem 71. Lebensjahre, schloss er die Reihe seiner grösseren Compositionen mit der Musik zu Metastasio's *festa teatrale* „Il tempio dell' eternita“ ab. Das Dirigiren hatte er in Folge seiner chronischen Fussgicht schon längst dem Vicecapellmeister Caldara, und nach dessen Tode seinem Nachfolger Luca Antonio Predieri[1]) überlassen müssen, wogegen er sich, ungeachtet seiner körperlichen Leiden, mit Eifer dem Unterricht widmete, bis am 13. Februar 1741 der Tod seiner Wirksamkeit ein Ende machte. Unter den zahlreichen Schülern, denen er seine Kunst überliefert hatte, waren ausser dem schon erwähnten Zelenka die bedeutendsten: der Organist Gottlieb Muffat, welcher u. a. durch seine *Componimenti per il Cembalo* (1727) für die Entwickelung der Instrumentalmusik Bedeutendes geleistet hat, der als Kirchencomponist hochverdiente Franz Thuma (Tuma), von Fux' Todesjahr an als Capellmeister der Kaiserin Elisabeth angestellt, und Georg Christoph Wagenseil, von 1739 bis zu seinem Tode 1777 Hofcompositor und Musiklehrer der Kaiserin Maria Theresia, Verfasser von Clavierwerken, Orchester-Symphonien und einigen Opern, bekannt überdies durch eine Aeusserung des sechsjährigen Mozart, der, als er 1762 bei Hofe spielte und ein Concert von ihm vortrug, zuvor fragte: „Ist Herr Wagenseil nicht hier? der soll herkommen, der versteht es.“ — Zahllos ist die Menge der indirecten Schüler Fux', d. h. derjenigen Componisten, die dem Studium des „Gradus ad Parnassum“ ihre Bildung verdanken. Zu ihnen gehört Ignaz Holzbauer, geb. in Wien 1711, gest. 1783 als kurpfälzischer Capellmeister in Mannheim, ebenfalls bekannt durch Mozart, der in einem Brief an seinen Vater einer Oper Holzbauer's „Günther von Schwarzburg“ warmes Lob spendet. Holz-

[1]) L. A. Predieri, geb. 1688 in Bologna, gest. 1743 daselbst, ist nicht zu verwechseln mit dem S. 278 genannten Theoretiker Angelo Predieri.

bauer erzählt in seiner Selbstbiographie, er habe so lange bei seiner Schwester gebettelt, bis sie ihm Geld gegeben, um das Fux'sche Compositionsbuch kaufen zu können. Durch das Studium desselben sei er so weit gekommen, dass er bald selbst Compositionen aller Art verfasst und Beifall mit ihnen gefunden habe. Endlich habe er Fux persönlich gebeten, ihn zu unterrichten, dieser aber habe, nachdem er seine Arbeiten gesehen, behauptet, er könne ihn nichts mehr lehren. Auch Joseph Haydn hatte es nicht zu bereuen, dass er das Geld, welches ihm sein Vater zur Vervollständigung seiner Garderobe geschickt, zum Ankauf des „Gradus ad Parnassum" verwandte.[1])

Wagenseil, Georg Reutter, der Nachfolger Fux' als Capellmeister der Stephanskirche und bekannt als der Lehrer J. Haydn's, die Italiener Porsile und Giuseppe Bonno, letzterer 1739 zum Hofcompositor und später zum Hofcapellmeister ernannt, dies waren die Häupter der Wiener Tonkünstlerwelt im ersten Jahrzehnt der Herrschaft Maria Theresia's, vortreffliche Künstler, aber nicht bedeutend genug, um das Musikleben der östreichischen Hauptstadt auf derjenigen Höhe zu erhalten, die es mit Fux erreicht hatte. Die Kaiserin selbst gab an musikalischer Bildung keinem ihrer erlauchten Vorfahren etwas nach — war sie doch bereits als siebenjähriges Kind zur Feier des Kirchganges ihrer Mutter in einer Oper von Fux als Sängerin aufgetreten — da sie indessen ihr Interesse zwischen dem deutschen und italienischen Theater theilte, so musste sich das letztere, welches vorläufig noch allein die Musik repräsentirte, selbstredend gewisse Beschränkungen gefallen lassen. Allerdings gelangte die italienische Oper in Wien noch zu einer reichen Nachblüthe durch Gluck, während dessen Wirksamkeit als Hofcapellmeister in den Jahren 1754—1764. Aber gerade diesem Meister war es bestimmt, mit seinem 1762 aufgeführten „Orpheus"

---

[1]) Für den grossen und nachhaltigen Erfolg dieses Werkes sprechen auch die zahlreichen, nach dem Tode des Autors veröffentlichten Uebersetzungen. Die erste, in deutscher Sprache von Lorenz Mizler erschien 1742. Ihr folgten 1761 eine italienische von Alessandro Manfredi, 1773 eine französische von Pietro Denis und 1791 eine englische ohne Namen des Uebersetzers, mit dem Zusatze auf dem Titel „This book is in the very first estimation all over Italy and Germany." Zeitweilig durch andere Methoden verdrängt, ist die Fux'sche neuerdings wieder zur verdienten Anerkennung gelangt durch Eduard Grell in Berlin sowie durch seinen Schüler Heinrich Bellermann, der in seinem vortrefflichen Lehrbuch „Der Contrapunct" (Berlin, 2. Auflage 1877) sich dem „Gradus" eng angeschlossen und auch die Mehrzahl der dort gegebenen Beispiele beibehalten hat.

der älteren Oper, für die er lange Jahre ausschliesslich gearbeitet, den Todesstoss zu versetzen, fast zur selben Zeit, wo sie in Dresden mit Hasse's Abreise das Ende ihrer Herrschaft erreichte. Wir verlassen deshalb Wien, vorbehaltlich einer späteren Darstellung der eben jetzt herannahenden künstlerischen Krisis, um zunächst noch zwei wichtigen Pflegestätten der italienischen Oper in Deutschland, München und Berlin, einen kurzen Besuch abzustatten.

* *
*

Dank dem Kunstsinn der bayrischen Fürsten war München schon im 16. Jahrhundert zu hervorragender musikalischer Bedeutung gelangt. Am Hofe Herzog Wilhelm's IV. hatte Ludwig Senfl (s. Einleitung S. 61) gelebt und gewirkt, und unter Albrecht's V. glänzender Regierung war die Musik durch keinen Geringeren als durch Orlandus Lassus (S. 80) vertreten gewesen.[1]) In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts theilte München das Schicksal der übrigen Hauptstädte Deutschlands: der Krieg vernichtete die so sorgfältig gepflegten Keime künstlerischer Entwickelung und die Musik fand nur noch etwa in den Hallen der Gotteshäuser ein Asyl. Bald nach dem Friedensschlusse kamen jedoch hier, wie in Dresden und in Wien die künstlerischen Neigungen am Hofe wieder zum Durchbruch, und bereits 1654 konnte auf Veranstaltung der musikalisch reich begabten Kurfürstin Henriette Adelheid, einer Prinzessin von Savoyen, das erste *Drama per musica*, betitelt „La ninfa ritrosa" (von dem nur der Text

[1]) Fr. M. Rudhart macht in seiner „Geschichte der Oper am Hofe zu München" (Freising 1865) darauf aufmerksam, dass wir zur Zeit Albrecht's V. bereits den ersten Spuren musikalisch-dramatischer Darstellung begegnen. In einer, vom zeitgenössischen Dichter und Musiker M. Trajano hinterlassenen Schilderung der musikalischen Zustände am bayrischen Hofe ist die Aufführung einer italienischen Komödie beschrieben, in welcher u. a. Orlandus Lassus selbst in der Rolle eines vornehmen Venezianers *(Pantalone di bisognosi)* mitwirkte. Ein fünfstimmiges Madrigal seiner Composition, nach dem Prolog gesungen, leitete die Vorstellung ein; in der zweiten Scene trat er selbst auf „mit einer sehr komischen Maske, *con un liuto alle mani sonando e cantando: ‚chi passa per questa strada'* etc." — Auch die Jesuitenspiele (Vgl. das S. 104 über Landi's „Santo Alessio" Gesagte), die mit ihrer reichen Entfaltung scenischer und musikalischer Mittel als Vorläufer der Oper anzusehen sind, kamen unter dem genannten Fürsten in Aufnahme: im Jahre 1597 wurde ein solches unter dem Titel „Triumph- und Freydenfest zu Ehren dem heil. Erzengel Michael" mit Musik vom Capellmeister der Jesuitenkirche Georg Victorin zur Einweihung der Michaelskirche in München dargestellt.

erhalten ist, und weder Dichter noch Componist genannt sind) am Hofe aufgeführt werden. Die dabei betheiligten Künstler waren sämmtlich Italiener, wie auch unter den Mitgliedern der Hofcapelle zu jener Zeit kein deutscher Name zu finden ist. Der erste in München wirkende deutsche Künstler war Johann Kaspar Kerl (geb. 1628 zu Gaimersheim bei Ingolstadt, gest. 1693 zu München), welcher 1656 als Vicecapellmeister unter Giovanni Porro angestellt wurde. Kerl hatte seine Ausbildung durch Frescobaldi und Carissimi erhalten und galt als der beste Organist Deutschlands nächst Froberger; nicht minder tüchtig war er als Tonsetzer, wie man aus den von ihm hinterlassenen Orgelstücken und Messen ersieht. Von seinen Compositionen für die Münchener Oper hat sich nichts erhalten, doch ist aus den vorhandenen Textbüchern zu entnehmen, dass er mindestens zu dreien derselben die Musik geschrieben hat. Zerwürfnisse mit den Italienern, vielleicht auch seine Unfähigkeit, zu wirthschaften, scheinen die Ursache gewesen zu sein, dass Kerl 1674 seine Stellung verlassen musste und nach Wien übersiedelte. Aber auch dort mag es ihm nicht nach Wunsch gegangen sein, wie aus einem von ihm an den Kurfürsten Max Emanuel gerichteten Bittschreiben um Erleichterung seiner materiellen Lage und aus seiner endlichen Rückkehr nach München zu schliessen ist.

Ein reges Leben beginnt für die Musik in München unter dem soeben genannten, 1683 zur Regierung gelangten Fürsten und unter Kerl's Nachfolger Ercole Bernabei (S. 147) sowie dessen seit 1677 als Vicecapellmeister angestelltem Sohn Giovanni Antonio, zu denen noch Agostino Steffani als Hoforganist kam. Die Annalen des Hofes sind voll von Mittheilungen über die glänzenden Opernaufführungen dieser Zeit, und es ist deshalb doppelt zu beklagen, dass auch von den dramatischen Arbeiten der letztgenannten Künstler nichts erhalten ist. Diesem Aufschwunge aber folgte bald ein langer Stillstand. Der während des spanischen Erbfolgekrieges durch französische Einflüsse herbeigeführte Bruch Bayerns mit dem östreichischen Kaiserhause und der für Bayern unglückliche Ausgang der Schlacht bei Höchstädt (1704) zwangen den Kurfürsten zur Flucht nach Brüssel, und die Mitglieder der Capelle blieben, sofern sie dem Hofe nicht in's Exil gefolgt waren, ihrem Schicksal überlassen. Nach langer Ungewissheit wurde endlich (1708) dem Capellmeister Bernabei und den übrigen Mitgliedern der Capelle von Seiten der östreichischen Behörde eröffnet „Weill selbige nach Abreise der Prinzen khaine Dienste mehr zu versehen haben, also wird auch

khain Sold mehr verabreicht" — womit denn ein Institut vernichtet war, welches hundertundfünfzig Jahre lang durch seine künstlerischen Leistungen zum Glanz des bayrischen Hofes beigetragen hatte. Einen nachhaltigen Schaden aber konnte auch diese Calamität den bayrischen Musikzuständen nicht zufügen, denn mit jener geistigen Spannkraft, welche die deutsche Nation auch in schwereren Prüfungen nicht verlassen hatte, ging man sofort nach dem Badener Frieden (1714) an die Neu-Organisirung der Capelle, mit Beibehaltung des früheren Capellmeisters G. A. Bernabei und des schon seit 1689 als Organist in kurfürstlichem Dienst befindlich gewesenen Pietro Torri, der dem Hofe nach Brüssel gefolgt war und zum Dank für seine Treue nun zum Kammermusikdirector ernannt wurde. Wenige Jahre später scheint man die Nachwehen des Krieges völlig überwunden zu haben; mit der Capelle erhob sich auch die italienische Oper wieder auf ihre frühere Höhe, namentlich während der Jahre 1721—1727, wo der berühmteste Sänger Italiens, Antonio Bernacchi (S. 311), unter den „Kammervirtuosen" des Kurfürsten figurirt.

Der Tod des G. A. Bernabei (1732), der dem bayrischen Herrscherhause fünfundfünfzig Jahre hindurch in Freude und Leid gedient hatte, war für das musikalische München ein schwerer Verlust; an seine Stelle rückte Torri, welcher seinerseits — er starb 1737 — durch den schon zuvor als Operncomponist vom Hofe hochgeschätzten Giovanni Ferrandini (geb. 1715 in Venedig, gest. 1793 in München) ersetzt wurde. Mit dem Namen dieses Künstlers verbindet sich die Erinnerung an eine Zeit, in welcher die Tonkunst am bayrischen Hofe ihre schönsten Triumphe feierte, die Zeit des Kurfürsten Maximilian Joseph III. und seiner Schwester, der früher erwähnten Maria Antonia, welche beide die Ausbildung ihrer glänzenden musikalischen Anlagen dem Unterricht Ferrandini's verdankten. Nach dem Beispiel seiner Schwester begnügte sich der Kurfürst nicht mit einer bedeutenden Fertigkeit auf mehreren Instrumenten, besonders auf der Gambe,[1]) sondern er lag auch mit solchem Eifer der Composition ob, dass er noch als Kurfürst Unterricht im Contrapunkt nahm und zwar von Andrea Bernasconi (geb. 1712 in Marseille, gest. 1784 in München), welcher von 1753 an, erst als Vicecapellmeister, später als wirklicher Capellmeister

[1]) Ein dem Violoncell ähnliches Instrument mit sieben, in D, G, c, e, a, d, g gestimmten Saiten. Ueber die Virtuosität des Kurfürsten berichtet u. a. Burney, der ihn in einem Hofconcert hörte, im zweiten Theil seiner Reise.

am Hofe angestellt war. Der Bau eines neuen grossartigen Opernhauses, welches 1753 eröffnet wurde, gab Veranlassung, die Kräfte aufs Höchste anzuspannen, und jeder neue Carneval brachte neue glänzende Opernaufführungen, darunter auch die der „Talestri, regina delle Amazzoni" von Maria Antonia (1760).[1] Die oberflächlichen und schablonenhaften Machwerke des Bernasconi — die von ihm für München geschriebenen Opern, elf an der Zahl, sind sämmtlich noch erhalten — können hier nur erwähnt werden als Belege für die zunehmende Verflachung der italienischen Oper im Allgemeinen, sowie für die Zähigkeit, mit der selbst ein so musikalischer Hof wie der Münchener gleichwohl an ihr festhielt; und wie stark der conservative Geist auch beim Theater- und Orchesterpersonal wirkte, dies zeigte sich an den Schwierigkeiten, denen Gluck's „Orpheus" bei seiner ersten Aufführung in München (1773) begegnete. Zum Lobe der Maria Antonia, die als inzwischen verwittwete Kurfürstin von Sachsen um diese Zeit zum Besuche in München weilte, muss hier hervorgehoben werden, dass sie, früher eine Gegnerin der Gluck'schen Musik, sich für den „Orpheus" lebhaft interessirte und die widerspenstigen Künstler durch Vertheilung schöner goldener Dosen zu besänftigen suchte. Ihr Bruder dagegen scheint auf seinem alten Standpunkte beharrt zu haben, denn als ihm Mozart 1777 seine Dienste anbot, wies er ihn kurz ab, obwohl derselbe zwei Jahre zuvor mit seiner Oper „La finta Giardiniera" einen entschiedenen Erfolg beim Münchener Publicum gehabt hatte. Erst mit dem, noch im selben Jahre erfolgten Tode Maximilian's III. kann man die Aera der Italiener auch in der bayrischen Hauptstadt als abgeschlossen betrachten, denn sein Nachfolger Karl Theodor, Kurfürst von der Pfalz, war einer der eifrigsten Beschützer der deutschen Kunst, und wie er schon früher in Mannheim geäussert hatte „er wolle kein ausländisches Spektakel mehr an seinem Hofe und habe den Entschluss gefasst, auch auf seinem Operntheater nur grosse deutsche Singspiele aus der vaterländischen Geschichte vorstellen zu lassen", so gründete er auch alsbald nach seinem Einzug in München dem deutschen Schauspiel und der deutschen Oper eine feste Stätte; die italienische Oper konnte daneben noch einige Jahre fortbestehen, verlor aber mehr und mehr an Boden, bis sie 1787 aufgehoben wurde.

[1]) Eine ausführliche Besprechung des Textes und der Musik dieser Oper findet sich in der „Allgemeinen Deutschen Bibliothek, 3. Band, 2. Abtheilung. S. 122—144.

Am längsten unter allen deutschen Höfen — bis zum Tode Friedrich's des Grossen — hielt der Berliner an der italienischen Oper fest, nachdem sie allerdings auch erst verhältnissmässig spät dort Eingang gefunden. Wohl hören wir von italienischen Sängern, welche schon der Kurfürst Johann Sigismund von Brandenburg im Jahre 1616 nach Berlin kommen liess — Pasquino Grassi aus Mantua und Giovanni Alberto Maglio aus Florenz — von einer Seitens des grossen Kurfürsten dem Italiener Juliani ertheilten Concession, sich mit seinen Künsten sehen zu lassen, wobei freilich nicht klar ist, ob derselbe Sänger, Schauspieler, Seiltänzer oder Taschenspieler gewesen; eine wirkliche Oper aber erscheint in den Annalen des Brandenburger Hofes erst 1695, nachdem der Sohn des grossen Kurfürsten, Friedrich III. (von 1701 an Friedrich I. König von Preussen) zur Herrschaft gelangt war. Wie die meisten deutschen Fürsten jener Zeit, so hatte auch er die Ambition, seinen Hof nach dem Muster des französischen zu gestalten und dem *roi soleil*, Ludwig XIV., an Entfaltung von Pracht und Glanz möglichst gleich zu kommen. Dabei aber wurden auch die höheren geistigen Aufgaben nicht vernachlässigt: die Gründung der Universität Halle (1692), der Akademie der bildenden Künste (1699), an deren Spitze zeitweilig Andreas Schlüter stand, endlich der Societät (später Akademie) der Wissenschaften unter dem Vorsitz von Leibnitz (1700) gereichen dem ersten Könige Preussens zu nachhaltigem Ruhme; und noch mehr als ihm der „philosophischen Königin" Sophie Charlotte, die, wenn sie auch die Prachtliebe ihres Gatten nicht theilte, doch unermüdlich bestrebt war, die Vertreter der Wissenschaften und der Künste zu ermuthigen und in ihrem Lieblingsaufenthalt, dem unweit Berlin an der Spree gelegenen Lustort Lietzenburg (von da an Charlottenburg genannt) einen geistig angeregten, frei vom Etikettenzwange des Hofes sich bewegenden Kreis um sich versammelte. Auf ihre Veranlassung fand auch am Pfingstabend 1695 die obenerwähnte Aufführung einer Oper, deren Titel sowie die Namen ihrer Autoren uns nicht überliefert sind, unter Mitwirkung mehrerer Prinzessinnen und vornehmen Personen des Hofes statt. Die erste namhaft gemachte Oper erscheint am Berliner Hofe im Jahre 1700 mit der Aufführung der „Festa del Imeneo" vom Abbate Mauro mit Musik von Attilio Ariosti (S. 273), einem Componisten der Bologneser Schule, der von 1698 an einige Jahre als Capellmeister in Berlin angestellt war. An die Aufführung dieses Werkes im Schlosstheater zu Charlottenburg knüpft sich die

Erinnerung an einen Vorgang, durch welchen sich die ernste, der Kunst und namentlich dem fremdländischen Wesen abgewandte Geistesrichtung des folgenden Herrschers bereits auf unzweideutige Weise ankündigte. Mit anderen Mitgliedern der Familie sollte auch der Kurprinz in einem während der Zwischenakte darzustellenden Ballett mitwirken; nur auf Zureden seiner Mutter hatte er seine Zustimmung dazu gegeben, als aber durch das Loos entschieden war, dass er die Rolle eines Taschenspielers zu übernehmen habe, konnte er seinen Unmuth nicht länger bemeistern, zerriss das ihm zugetheilte Costüm und lief davon, geradeswegs nach Berlin, so dass die Aufführung ohne ihn vor sich gehen musste.

Im Verlaufe der letzten Regierungsjahre Friedrich's I. mehrten sich die dramatischen Vorstellungen am Berliner Hofe; mit den italienischen Sängern wechselten französische Schauspieler und daneben taucht auch das deutsche Singspiel auf. Alle diesem wurde natürlich ein Ende gemacht unter dem knappen, haushälterischen Regiment Friedrich Wilhelm's I., der bei seiner Thronbesteigung (1713) nichts Eiligeres zu thun hatte, als das bisherige kostspielige Hofbudget zu streichen und einen bürgerlich einfachen Ton am Hofe einzuführen. In steter Sorge um die von seinem Vorgänger im Zustande völliger Erschöpfung hinterlassenen Staatsfinanzen, suchte er seine Erholung bekanntlich lieber bei seinen langen Grenadieren, im Tabaks-Collegium und auf wilden Parforcejagden im Forst von Wusterhausen, als in der weit kostspieligeren Pflege der Wissenschaften und der Künste. Ueber sein Verhältniss zu den letzteren geben uns die primitiven, noch jetzt im Jagdschlosse des genannten Ortes vorhandenen Oelfarbenbilder von seiner Hand hinlänglichen Aufschluss; ebenso die Gunst, welche er dem sogenannten starken Manne, dem Akrobaten und Schauspieler Eckenberg in solchem Maasse zuwandte, dass er ihn 1732 sogar zu seinem „Hoff-Comoedianten" ernannte,[1]) während er erklärte, für solche „Voluptuarien" wie die Oper kein Geld ausgeben zu wollen. — Ein grösserer Gegensatz der geistigen Beanlagung lässt sich kaum denken, wie der zwischen Friedrich Wilhelm I. und seinem Sohne. Wir sahen, wie dieser schon als Kronprinz bei einem Besuche in Dresden an der dortigen Oper lebhaftes Gefallen fand; der Eindruck aber,

[1]) In der Folge brachte derselbe auch Komödien und Singspiele zur Aufführung, anfangs in Buden auf dem Neuenmarkt und dem Spittelmarkt, später auf dem Theater am Stallplatz (im kgl. Reitstall in der Breitenstrasse).

den er damals empfangen, hat sich als ein nachhaltiger erwiesen, denn noch vor seiner Thronbesteigung, während er zu Neu-Ruppin und nach seiner Verheirathung zu Rheinsberg in ländlicher Zurückgezogenheit lebte, berief er mehrere namhafte Künstler der Dresdener Capelle zu sich, die sich freilich zum Theil gefallen lassen mussten, im kronprinzlichen Etat als Kammerdiener zu figuriren, damit dem König, der dem künstlerischen Treiben seines Sohnes durchaus abhold war, kein Anstoss gegeben werde.

Der erste und zugleich bedeutendste Musiker, welcher so mit Friedrich II. in Berührung trat und sich in der Folge fünfundvierzig Jahre lang als sein treuester musikalischer Diener bewährte, ist der im Verlauf unserer Darstellung vielfach genannte und citirte Flötist Johann Joachim Quanz (Quantz), geb. 1697 zu Oberscheden, einem hannoverschen Dorfe, gest. 1773 zu Potsdam. Von seinem Vater, einem Hufschmied, zu dessen Handwerk bestimmt, konnte er doch seiner Neigung zur Musik nicht widerstehen, als sich sein Oheim, der Stadtmusikus in Merseburg war, erbot, ihn in die Lehre zu nehmen. Bei diesem bildete er sich zu einem tüchtigen Geiger heran, lernte aber auch zugleich verschiedene Blasinstrumente, so dass er 1718 als Oboist in die Dresdener Hofcapelle eintreten konnte. Hier wurde er durch den Flötisten Buffardin angeregt, die Flöte zu seinem Hauptinstrument zu machen, und unter der Leitung dieses Meisters sowie unter dem Einfluss des Concertmeisters Pisendel und der trefflichen, damals am sächsischen Hofe versammelten Sänger gelangte er bald zu einer hohen Stufe der Virtuosität. Im Jahre 1724 begleitete er den polnischen Gesandten am römischen Hofe, Grafen Lagnasco, nach Italien und sammelte auf dieser Reise, von der er erst 1728 zurückkehrte, nachdem er in Rom bei Francesco Gasperini den Contrapunkt studirt und auf dem Rückwege noch Paris und London besucht hatte, reiche musikalische Erfahrungen. In demselben Jahre kam er nach Berlin und wusste durch sein Flötenspiel den Kronprinzen so zu fesseln, dass dieser sich entschloss, dasselbe unter Quanz' Leitung zu erlernen. Bis zu Friedrich's Regierungsantritt musste er zweimal im Jahre nach Rheinsberg kommen, um die Studien seines Schülers zu beaufsichtigen, dann aber wurde er nach Berlin berufen (1741) und unter glänzenden Bedingungen — zweitausend Thaler Jahrgehalt, besonderes Honorar für seine Compositionen und hundert Dukaten für jede von ihm gelieferte Flöte[1]) — auf Lebenszeit angestellt.

[1]) Schon in Dresden hatte Quanz angefangen, Flöten nach einem von ihm

Bei seiner genialen Vielseitigkeit, seinem Fleisse und seiner unerschütterlichen Pflichttreue konnte sich Quanz nach kurzer Zeit eine Ausnahmestellung am preussischen Hofe erringen und dieselbe auch bis zu seinem Tode behaupten. Von der Mitwirkung im Orchester befreit, brauchte er sich nur an der Kammermusik zu betheiligen. In den Concerten und Abendunterhaltungen am Hofe war er der musikalische Mittelpunkt und hatte als Lehrer des Königs allein das Recht, dessen Vorträge gelegentlich mit einem „Bravo!“ zu begleiten. Das Ansehen, welches er in Folge dessen in den künstlerischen Kreisen der Hauptstadt genoss, vergrösserte sich noch mit dem Erscheinen seines epochemachenden Werkes „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen“ (1752), in welchem er nicht nur alles, sein Instrument betreffende, sondern auch allgemein-musikalische Dinge mit Scharfsinn und Gründlichkeit zur Sprache bringt, so dass Tonkünstler jeder Gattung aus ihm reiche Belehrung schöpfen konnten. Andererseits brachten es seine einflussreiche Stellung und sein selbstbewusstes Auftreten mit sich, dass er den Angriffen Derer ausgesetzt war, die seine Unfehlbarkeit als „Papst der berlinschen Musik“ nicht zugeben wollten. Solche Angriffe wehrte er jedesmal mit grösster Entschiedenheit ab; ja, als er sich einmal von dem Theoretiker Kirnberger beleidigt glaubte,[1]) beschwerte er sich beim König und meinte, wer sich so gegen den Lehrer des Königs vergehe, verdiene wohl auf einige Monate nach Spandau gebracht zu werden. Dieser aber erwiederte, die Strafe würde zu gelinde sein, so lange der selbst kritische Autor eines voluminösen Werkes über die Kunst die Flöte zu spielen annoch schreiben und seinen Gegner niederschreiben könne. — Von Quanz' zahlreichen Compositionen sind namentlich die für die Flöte (200 Solos und 300 Concerte nebst einer Menge von Uebungsstücken, sämmtlich für den König geschrieben) von Bedeutung. An Vocalcompositionen hat er ausser verschiedenen

---

erdachten System zu construiren und dabei wesentliche Verbesserungen ihres Mechanismus eingeführt, u. a. eine zweite Klappe, durch welche das Instrument auch für die B-Tonarten brauchbar wurde; ferner den Aus- und Einschiebeknopf, vermittels dessen die Flöte ohne Wechsel der Mittelstücke um einen halben Ton tiefer oder höher wird.

[1]) Wie Reichardt (A. M. Zeitung III. 172) erzählt, hatte Quanz behauptet, ein echtes Duett lasse keinen Bass zu, und Duette veröffentlicht, welche dies erweisen sollten; Kirnberger hielt sich nicht allein in Gesellschaften darüber auf, sondern spielte in der Kirche, während Quanz zur Communion ging, dessen Duette mit hinzugefügtem Basse auf der Orgel.

Beiträgen zu Liedersammlungen noch ein Werk veröffentlicht, betitelt „Neue Kirchenmelodien zu denen geistlichen Liedern des Herrn Professor Gellert, welche nicht nach den gewöhnlichen Kirchenmelodien können gesungen werden" (1760), welches als schätzbarer Beitrag zur Literatur des evangelischen Kirchengesanges gelten kann. Quanz' Lehrthätigkeit war eine ungemein erfolgreiche, denn er hat nicht nur eine grosse Zahl tüchtiger Flötisten gebildet, sondern er unterrichtete auch im Contrapunkt u. a. die später ebenfalls am preussischen Hofe zu Aemtern und Würden gelangten Musiker J. F. Agricola, Franz Benda und Nichelmann.

Nächst Quanz bekleidete Carl Heinrich Graun (geb. 1701 zu Wahrenbrück unweit Merseburg, gest. 1759 zu Berlin) die einflussreichste Stellung in der Capelle Friedrich's d. Gr. Graun erhielt seinen ersten Musikunterricht als Kreuzschüler in Dresden vom Cantor Grundig und vervollkommnete sich in der Composition unter Leitung des dortigen Hofcapellmeisters Johann Christoph Schmidt. Schon im Knabenalter hatte er sich als Sänger ausgezeichnet: diesem Berufe widmete er sich auch, nachdem er seinen Sopran mit einem, wenn nicht starken, doch wohlklingenden Tenor vertauscht hatte. Er begann seine Laufbahn 1725 als Opernsänger an der Hofbühne in Braunschweig, wo er im folgenden Jahre auch seine erste Oper „Polidoro" mit Beifall zur Aufführung brachte, in Folge dessen er zum Vicecapellmeister ernannt wurde. Fünf andere, von ihm für dieselbe Bühne geschriebene Opern machten seinen Namen so bekannt, dass der preussische Kronprinz auf ihn aufmerksam wurde und ihn 1735 nach Rheinsberg berief, woselbst seine Wirksamkeit zunächst darin bestand, dass er für die Hofconcerte Cantaten componirte und sie selbst vortrug. Werke dieser Art, bestehend in Arien und Recitativen mit Orchesterbegleitung, zu denen der Kronprinz die Texte französisch verfasste und dann vom Hofdichter Bottarelli in's Italienische übertragen liess, hat Graun während seiner Rheinsberger Zeit mehr als fünfzig geschrieben. Sein Wirkungskreis vergrösserte sich wesentlich, als Friedrich, kaum zur Regierung gelangt, seinen längst gehegten Wunsch, die Errichtung einer italienischen Oper, verwirklichte. Graun wurde alsbald nach Italien gesandt, um ein Sängerpersonal zu engagiren und erwarb sich durch die Ausführung dieses Auftrages so sehr die Zufriedenheit des Königs, dass derselbe ihn kurz nach seiner Rückkehr zum Capellmeister ernannte. Von nun an schrieb er für die Berliner Bühne jedes Jahr zwei Opern,

deren Texte, wie die der Cantaten, der König französisch zu entwerfen pflegte und dann italienisch bearbeiten liess. In seiner Erfindung und Schreibweise schliesst sich Graun, wie Hasse, den gleichzeitigen Italienern auf's Engste an. Wie diese, so berücksichtigt auch er vor allem die Anforderungen an einen fliessenden, melodischen Gesang; seine Deklamation ist stets musterhaft und hinsichts der dramatischen Wirkung des Recitativs steht er seinem Dresdener Collegen fast gleich, was freilich der König, welcher seit seiner ersten Dresdener Reise Hasse über Alles verehrte, nicht zugeben wollte. „Graun hätte einen tüchtigen Mann neben sich haben müssen, der ihn gespornt hätte" äusserte er einmal gegen Fasch, als die Rede von Opern war, „allein, wo soll alles Geld herkommen, solche Leute zu bezahlen, die es werth sind. Ich gebe Geld genug für die Musik aus, und wo sind die Besseren? Hasse war Einer![1])

Graun's geistliche Musik unterscheidet sich, wie fast alle Kirchenwerke seiner Zeit, ihrem Stil nach wenig oder gar nicht von dem der Oper. Sein noch bis zur Gegenwart in Berlin als eine Art musikalischer Gedächtnissfeier zu Ehren des grossen Königs regelmässig aufgeführtes Oratorium „Der Tod Jesu", mit Text von Ramler, hat nichts von der religiösen Innigkeit und Erhabenheit, die aus den Werken eines Seb. Bach, eines Händel zu uns sprechen, enthält jedoch neben mancherlei Conventionellem nicht wenige von warmer Empfindung erfüllte Gesänge, und vereinigt den Vorzug der Sangbarkeit und einer fliessenden Melodik mit dem des gediegenen Tonsatzes — dies namentlich in den zahlreichen vierstimmigen Chorälen und in der meisterhaft gearbeiteten Doppelfuge „Christus hat uns ein Vorbild gelassen" — so dass man dem Beifall, der vor einem Jahrhundert dem Werke gezollt wurde, in der Hauptsache noch heute zustimmen kann. Als sich Fasch einst über dies Oratorium mit dem grössten Lobe gegen den König aussprach, sagte dieser: „Ja, das ist seine beste Oper" — ob er damit auf den weltlichen Charakter des Werkes hat anspielen wollen, müssen wir dahingestellt sein lassen; fast aber könnte man aus seinen weiteren Worten darauf schliessen: „Sein *Te Deum* hat mir damals in meiner Lage sehr gut gefallen, obgleich es mitunter auch sehr lustig darinnen hergeht; dennn selbst die Freude muss in der Kirche einen Ernst behalten, der dem geheimnissvollsten Wesen zukommt".

Von den übrigen musikalischen Genossen der Fridericia-

[1]) Zelter „Karl Friedrich Christian Fasch" S. 49.

nischen Zeit verdienen der Bruder des letztgenannten, Johann Gottlieb Graun, ein tüchtiger, in der Schule des Pisendel gebildeter Violinist, von 1740—1771 königlicher Concertmeister, und noch mehr der ebenfalls als Violinist von 1732—1786 in der Hofcapelle angestellte Franz Benda unsere Aufmerksamkeit. Benda, geb. 1709 zu Alt-Benatek in Böhmen, gest. 1786 zu Potsdam, erhielt seine musikalische Erziehung als Chorknabe der Nikolaikirche in Prag, wandte sich aber, nachdem er seine Stimme verloren hatte, ganz der Violine zu. Durch Mittellosigkeit gezwungen, sich einer wandernden Musikantentruppe anzuschliessen, fand er in einem Mitgliede derselben, einem blinden Juden Namens Löbel, seinen ersten Violinlehrer. Später hatte er in Prag und Wien Gelegenheit, sich unter Leitung namhafter Meister zu vervollkommnen und benutzte seine Zeit so gut, dass er schon um 1730 eine Capellmeisterstelle bei einem polnischen Starosten übernehmen konnte, aus dessen Diensten er nach einiger Zeit in die kgl. polnische (sächsische) Capelle überging. Im Jahre 1732 kam er nach Dresden, wo ihn Quanz kennen lernte und für die Capelle des preussischen Kronprinzen engagirte.[1]) In der künstlerischen Atmosphäre von Neu-Ruppin und Rheinsberg entwickelte sich Benda's Talent nach verschiedenen Seiten. Auf der Violine von J. G. Graun, im Contrapunkt von Quanz unterrichtet, gelangte er nicht nur zu völliger Herrschaft über sein Instrument, sondern auch zu einer gediegenen musikalischen Bildung, die ihn später in den Stand setzte, als Virtuose wie als Componist an die Spitze der deutschen, durch Pisendel begründeten Violinschule zu treten. Nachdem 1772 J. G. Graun gestorben war, rückte Benda, der nunmehr vierzig Jahre hindurch treue Dienste geleistet hatte, in dessen Stelle als Concertmeister ein, musste dieselbe jedoch schon bald darauf wegen zunehmender Altersschwäche niederlegen. Seine Compositionen, von denen nur wenige im Druck erschienen sind, zeigen eine originelle schöpferische Kraft und auch sein Vortrag wird von den Zeitgenossen als durchaus eigenartig gerühmt. „Sein Styl" sagt Burney (Reise III. 92) „ist weder der des Tartini, noch des Somis, noch des Veracini, sondern sein eigener und nach dem Muster gebildet, welches alle Instrumentalisten studiren sollten, gutes Singen nämlich."

---

[1]) Neben ihm wirkten später als Violinisten in der preussischen Hofcapelle seine zwei jüngeren Brüder, Johann und Joseph. Von seinem Vetter, dem Componisten Georg Benda, wird an anderer Stelle die Rede sein.

Zu diesen bedeutenden Männern kamen noch, um den musikalischen Generalstab des grossen Friedrich zu vervollständigen, die Kammer-Cembalisten Carl Philipp Emanuel Bach und Christoph Nichelmann, deren Amt es war, die Solovorträge des Königs am Clavier zu begleiten, jener (auf dessen Verdienste um die Instrumentalmusik wir später zurückkommen werden) von 1738—1767 als erster, dieser von 1744—1756 als zweiter Cembalist angestellt; ferner das vorzügliche, von den Sängerinnen Astrua und Molteni nebst den Sängern Anton Hubert oder Porporino, wie er sich nach seinem Lehrer Porpora nannte, und Salimbeni gebildete Vocalquartett. Friedrich selbst aber war vollkommen befähigt, die Bewegungen dieses vielgliedrigen Körpers als Generalissimus zu leiten und mit seiner Künstlerschaar ähnliche Erfolge zu erringen, wie mit seiner Armee auf dem Schlachtfelde. Von 1742 an, wo der gleich nach seiner Thronbesteigung begonnene Bau des Opernhauses beendet und dasselbe mit Graun's „Cleopatra" eröffnet wurde, bis zum Ausbruche des siebenjährigen Krieges, widmete er den Aufführungen eine ununterbrochene, bis auf's Einzelne sich erstreckende persönliche Theilnahme, und hatte seinen Platz stets unmittelbar hinter dem Dirigenten, um die Partitur nachlesen zu können. Sein Urtheil war von um so grösserem Gewicht, als er mit seinem hoch gebildeten Geschmacke eine umfassende Compositionskenntniss verband, nachdem er, wie er selbst einmal erzählte, bei Graun „wirklich musikalische Schularbeiten" gemacht hatte. Auch mit dem Generalbasspielen wusste er sich leidlich abzufinden und liess es sich selten nehmen, die zu engagirenden Sänger und Sängerinnen beim Probesingen selbst zu begleiten. In seinen Compositionen, deren die kgl. Bibliothek zu Berlin eine Anzahl Solos für die Flöte, einen Marsch und die mit Quanz, Graun und Nichelmann gemeinsam verfasste Serenata[1]) „Il re pastore" besitzt, erkennt man eine geübte Hand, doch keine ausgeprägte Individualität, welche sie von den Quanz'schen und Graun'schen Vorbildern auszeichnen könnte. Dagegen trat die musikalische Eigenart des grossen Königs in seinem Flötenspiel deutlich zu Tage. Alle die ihn gehört, namentlich Burney und Fasch rühmen seinen edlen und ergreifenden Vortrag des Adagio, in welchem er, nach Aussage des Letzteren, nur in Em. Bach und

[1]) Der Titel dieses Werkes, zu welchem der König die *Sinfonia* (Ouverture) und mehrere Arien componirt hat, lautet nach dem in der kgl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Exemplar: *Serenata fatta per l'arrivo della regina madre a Charlottenburgo, presentata per la primiera (sic) volta il 4 Agosto 1747.*

Benda seines Gleichen hatte. Wie Fasch weiter berichtet (S. Zelter a. a. O. S. 14) überliess er sich dabei oft seiner jeweiligen Stimmung so sehr, dass es nicht leicht sein mochte, ihm nach seinem Sinne zu folgen; dagegen war sein Allegro etwas matt, wenn schwere und lange Passagen einen fertigen und langen Athem verlangten. Diesen Mangel suchte er mit einem willkürlichen Ausdruck zu verdecken, und wenn ihm das Accompagnement gehörig nachging, war es kaum zu bemerken.[1])

Soviel über Friedrich den Grossen als praktischen Musiker. Gewiss würde uns seine musikalische Persönlichkeit noch weit bedeutender erscheinen, wenn wir von seinen Ansichten über das Wesen und die Bestimmung der Tonkunst, wie sie bei den Philosophen-Gastmahlen in Sanssouci ohne Zweifel häufig zur Sprache gekommen sind, genauer unterrichtet wären. Sein früher erwähnter Briefwechsel mit der Kurprinzessin Maria Antonia von Sachsen (S. 356) hat uns gezeigt, wie er als Aesthetiker über seiner Zeit stand und im Besonderen an das Musikdrama höhere, idealere Ansprüche machte, als die damalige Oper zu erfüllen vermochte. Auch im Verkehr mit dem Grafen Francesco Algarotti, einem langjährigen Mitgliede jener geistreichen Tafelrunde, welcher bis zu seinem Tode 1764 zum König im Verhältniss vertrauter Freundschaft stand, mag bereits mancher Zukunfts-musikalische Gedanke erörtert worden sein. Dies darf man aus dem Inhalte des von Algarotti 1763 veröffentlichten Werkes „Saggio sopra l'opera in musica" schliessen, in welchem er bittere Klage über die Oper seiner Zeit führt „welche bis zu einem erschreckenden Grade von Flachheit ausgeartet ist, und zwar durch den Mangel des Gleichgewichts ihrer verschiedenen Bestandtheile, wodurch sie allmählig zu einem langweiligen, unzusammenhängenden, unwahrscheinlichen und ungeheuerlichen Gemisch geworden ist." Nachdem er dann das einmüthige Zu-

[1]) Burney, der den König 1772 in Potsdam hörte, sagt (Reise III. 110) von seinem Flötenspiel: „Seine *embouchure* war klar und eben, seine Finger brillant, sein Geschmack rein und ungekünstelt. Ich war erfreut und erstaunt über die Nettigkeit seines Vortrags in den Allegros sowohl, wie über seinen Empfindungsvollen Ausdruck in den Adagios. Kurz, sein Spiel übertraf in manchen Punkten alles, was ich bisher unter Liebhabern, oder selbst von Flötisten von Profession gehört hatte ... die Cadenzen, welche S. M. machte, waren gut, aber lang und studirt. Man kann leicht entdecken, dass diese (Quanz'schen) Concerte zu einer Zeit gemacht sind, da der König noch nicht so öfter Gelegenheit brauchte, Athem zu nehmen, als jetzt. Denn in einigen von den sehr schweren Solosätzen sowohl als in den Cadenzen war das Athemnehmen nöthig, ehe die Passagien zu Ende gebracht worden".

sammenwirken der verschiedenen bei der Oper betheiligten Künste, der Dichtkunst, Musik, Mimik und Malerei als Grundbedingung des wahren Musikdrama bezeichnet hat, spricht er auch von dem Verhältniss des Dichters zum Componisten, deren Vereinigung in derselben Person er zwar für unmöglich hält, jedoch verlangt, dass der letztere sich dem ersteren unterordne. „Es ist erwiesen" schliesst Algarotti seine Betrachtung über die Entartung der Oper „dass im Alterthum die dramatischen Dichter ohne Ausnahme auch Musiker waren, dass ferner der vocale Theil in ihren Werken nur die ihm von Rechtes wegen zukommende Befugniss hatte, den Gedanken und Empfindungen einen kräftigeren, eindringlicheren und lebendigeren Ausdruck zu geben. Jetzt aber gehen die beiden Zwillingsschwestern Musik und Poesie nicht mehr Hand in Hand. Es giebt nur ein Heilmittel für diesen Zwiespalt, dass nämlich der Componist in bescheidener Zurückhaltung es nicht unter seiner Würde halte, aus dem Munde des Dichters die Norm für seine Schöpfungen zu empfangen und so, sei es auch mit dem Opfer seiner Unabhängigkeit, ein harmonisches Verhältniss zu ihm wiederherzustellen.[1])

Das Jahr 1756 sah die Berliner Musik im Zustand höchster Blüthe; gerade um diese Zeit war man im Begriff, nachdem schon 1748 Pergolese's „Serva padrona" im Stadtschlosse zu Potsdam aufgeführt worden, der komischen Oper neben der ernsten in Berlin eine feste Stätte zu gründen; gerade hatte der König mit der Dichtung der Oper „Montezuma", dem ersten der Romantik angehörenden Stoffe, dem Musikdrama ein neues Gebiet erschlossen, als der Krieg ausbrach und den Musen ein siebenjähriges Schweigen auferlegte. Nach dem Hubertusburger Frieden war der König gealtert und geistig, zwar nicht gebrochen, doch zu sehr bedrückt, um die Künste hinfort mit demselben Eifer zu betreiben wie vor dem Kriege. Graun war inzwischen gestorben und Johann Friedrich Agricola (1720—1774), den wir schon als Uebersetzer der Tosi'schen Gesangsschule kennen gelernt haben, an seine Stelle getreten, ohne jedoch dem König den Verlust seines Lieblings auch nur annähernd ersetzen zu können. Mit dem König waren auch die ehedem glänzenden Sänger gealtert, insbesondere hatte die Astrua ihre Stimme fast ganz verloren, und so bot das Opernwesen, nachdem das durch russische Kugeln beschädigte Opernhaus sowie die inzwischen

[1]) Vgl. F. Weber „Zwei Opern-Reformatoren". (Berliner Musikztg. „Echo" Jahrgang XXIV. S. 81 ff.)

unbrauchbar gewordenen Dekorationen und Costüme wieder in Stand gesetzt waren, und die regelmässigen Vorstellungen wieder begonnen hatten, ein Bild unaufhaltsamen Niederganges. Friedrich selbst besuchte die Oper anfangs selten, später gar nicht mehr; zur Erhaltung seiner Lieblingsschöpfung die nöthigen Opfer zu bringen, daran hinderten ihn die Rücksichten auf die Finanzen des Staates, und 1770 dachte er sogar ernstlich daran, die Oper einem Unternehmer in Pacht zu geben. Vor diesem Schicksal rettete sie Quanz, der dem König, als derselbe ihm seinen Plan mittheilte, entgegnete: „Euer Majestät sind Herr und Meister; allein dann wäre es auch wohl gut, wenn die Inschrift des Opernhauses: *Fridericus rex Apollini et Musis* abgenommen würde, denn die passt wohl dann nicht mehr."

Die in Folge des Krieges nöthig gewordene Sparsamkeit des Königs aber war es nicht allein, welche einen lähmenden Einfluss auf das Berliner Musikleben ausübte; es kam noch hinzu, dass es dem Monarchen, wie bekannt, am Verständniss für die von nun an mehr und mehr in den Vordergrund tretenden nationalen Kunstbestrebungen völlig mangelte. Gegenüber dem Interesse, welches das Berliner Publicum den Aufführungen deutscher Singspiele in dem vom Director Bergé 1764 eröffneten Theater am Monbijouplatz bewies, der Begeisterung, welche vier Jahre später die Darstellung von Lessing's „Minna von Barnhelm" in dem von Doebbelin geleiteten Theater in der Behrenstrasse hervorrief, blieb der König kalt und theilnahmslos. Die Sturm- und Drangperiode der deutschen Dichtkunst erregte ihm nur Widerwillen; die, ihren Vertretern als Vorbilder geltenden Dramen Shakespeare's nannte er lächerliche, für die Wilden in Canada passende Possen, und Goethe's „Götz von Berlichingen" eine elende Nachahmung jener. Ebenso hatte er für Gluck's Musik nur harte Worte und behauptete, derselbe habe „gar keinen Gesang und verstehe nichts von dem grossen Operngenre" — freilich kannte er ihn nur aus einzelnen, von italienischen Sängern vorgetragenen Arien. In seiner Opposition gegen die neue Musikrichtung secundirte ihm seine Schwester, Prinzessin Amalie, welche ihm an musikalischer Bildung nicht nachstand und unter Kirnberger gründliche Compositionsstudien gemacht hatte. Diese fällte über Gluck, nachdem sie mit dessen „Iphigenia in Aulis" bekannt geworden war, in einem Brief an ihren Lehrer folgendes Urtheil: „Der Herr Gluck, nach meinem Sinne, wird nimmermehr für einen habilen Mann in der Composition gelten können. Er hat erstens gar keine Invention, zweitens eine schlechte, elende

Melodie und drittens keinen Accent, keine Expression, es gleicht sich alles. Weit entfernt von Graun und Hasse ... Endlich und überhaupt ist die ganze Oper sehr miserabel: aber es ist der neue Gusto, welcher sehr viele Anhänger hat."[1])

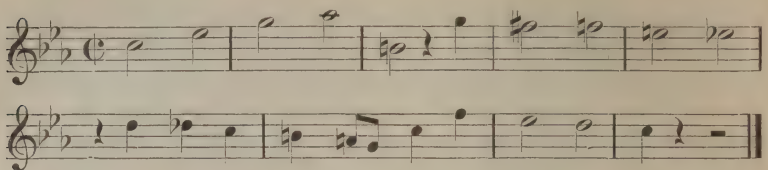
Wenn diese Einseitigkeit des grossen Königs vom Standpunkte des künstlerischen Fortschritts mit Recht zu beklagen ist, und in seiner von Kindheit an gehegten Liebhaberei für romanische Bildung nur eine ungenügende Erklärung findet, so stehen ihr doch, als ihr erfreuliches Gegenbild, mehr als eine Thatsache als Beweise gegenüber, dass sein in der Politik so herrlich bewährtes deutsches Nationalgefühl auch auf seine künstlerischen Anschauungen nicht ohne Einfluss geblieben ist. Wohl hatte Schiller Recht mit seiner Klage „dass die deutschen Musen von dem grössten Sohne Deutschlands fern gehalten worden", aber auch Goethe's Ausspruch, dass „der erste wahre und höhere eigentliche Lebensgehalt durch Friedrich den Grossen und die Thaten des siebenjährigen Krieges in die deutsche Poesie gekommen ist" kann nicht angefochten werden. Seine Theilnahme für die deutsche Literatur — von deren grossem Reformator Lessing er freilich so wenig etwas wissen wollte wie von der Opernreform Gluck's — hat er in seiner Schrift „De la litérature allemande, des fautes qu'on peut lui reprocher et par quels moyens on peut les corriger" deutlich ausgesprochen, und für seine Stellung zur deutschen Tonkunst ist es bezeichnend, dass er, obwohl unbedingter

[1]) Noch entschiedener spricht die Prinzessin Amalie ihre Abneigung gegen die neue Musik in folgendem von ihr eigenhändig unterschriebenen Brief an den Componisten J. A. P. Schulz aus, der ihr seine Musik zu Racine's „Athalie" hatte überreichen lassen: „Ich stelle Mir Vor, Herr Schulz! dass er sich Versehen und statt seiner Arbeit Mir das musikalische Notengekläckere seines Kindes geschickt hat, dieweil Ich nicht die allergeringste wissenschaftliche Kunst darin bemerket, hingegen von Anfang bis zu Ende durchgängig fehlerhaft, sowohl in dem Ausdruck, Sinn und Verstand der Sprache, als auch in dem Ritmus. Der *Modus Contrarius* ganz hintenan gesetzt, keine Harmonie, kein Gesang, die Terze ganz ausgelassen, kein Ton festgesetzt, man muss rathen, aus welchem es gehen soll, keine kanonische Nachahmungen, nicht den allergeringsten Contrapunkt, lauter Quinten und Oktaven, und das soll *Music* heissen. Gott wolle diejenigen, welche eine solche heftige Einbildungskraft von sich selbst besitzen, die Augen öffnen, den Verstand erläutern und erkennen lehren, dass sie nur Stümper und Fuscher sind. Ich habe hören sagen, dass das Werk den Meister rühmen müsste, aber anizt ist alles Verkehrt und Verworren, die Meister sind die einzigen, die sich loben, wenn auch ihre Werke stinken, hiermit genug." Berlin 31. Januar 1785. *Amelie.* (Mitgetheilt von C. v. Ledebur. Berliner Musik-Zeitung „Echo" Jahrgang VII. No. 10.) Der Bruder des Königs, Prinz Heinrich, der ebenfalls musikverständig war und eine eigene Capelle unterhielt, war der neueren Schule günstig gesinnt, hatte jedoch zu wenig Einfluss, um ihr bei Hofe Eingang zu verschaffen.

Anhänger der italienischen Oper, die Leitung und selbst die Composition derselben nur in den Händen von Deutschen sehen wollte. Als man ihm nach Graun's Tode den Vorschlag machte, dessen Stelle einem Italiener zu übertragen, weigerte er sich auf's Entschiedenste, und diesem Princip ist er bis zu seinem Ende treu geblieben. Seinen letzten Capellmeister, J. F. Reichardt, empfing er, als derselbe sich ihm vorstellte, mit der Frage „seid ihr in Italien gewesen?" und auf dessen verneinende Antwort bemerkte er in seiner drastischen Weise: „Das ist sein Glück! Hüt' er sich für die neueren Italiener: so'n Kerl schreibt ihm wie 'ne Sau."[1])

Charakteristisch ist ferner die Art und Weise, mit welcher er den Altmeister Sebastian Bach aufnahm, als derselbe auf seine wiederholte Einladung 1747 nach Potsdam gekommen war. Die erste Begegnung des Künstlers mit dem Monarchen hat, nach der mündlichen Ueberlieferung von Bachs Sohn Friedemann, unter den folgenden Umständen stattgefunden. Friedrich war gerade im Begriff, die musikalische Abendunterhaltung bei versammeltem Orchester mit einem Solo zu eröffnen, als ihm durch einen Offizier der Rapport über die angekommenen Fremden überreicht wurde. Die Flöte in der Hand haltend warf er einen Blick in diesen Rapport. Dann drehte er sich in einer Art von Unruhe gegen die versammelten Capellisten um und legte mit den Worten: „Meine Herren, der alte Bach ist gekommen" seine Flöte bei Seite. Bach, der bei seinem Sohne abgestiegen war, wurde sogleich auf das Schloss geladen und ihm nicht einmal Zeit gelassen, seine Reisekleider mit einem schwarzen Staatsanzug zu vertauschen. Mit vielen Entschuldigungen erschien er vor dem König, der ihn mit ausgesuchter Zuvorkommenheit empfing und den über die Verlegenheit und die zahlreichen Complimente des alten Mannes lächelnden Hofherren einen verweisenden Blick zuwarf. Das Flötenspiel war für diesen Abend aufgegeben; dagegen führte der König seinen berühmten Gast in allen Zimmern des Schlosses umher und ersuchte ihn, die dort befindlichen Silbermann'schen Flügel, die er sehr hoch schätzte und deren er sieben besass, zu spielen. Die Capellisten folgten dem König und Bach von einem Zimmer zum andern. Nachdem dann Bach überall probirt und phantasirt hatte, bat er den König, ihm ein Fugenthema zu geben, um dies sogleich in freier Phantasie vor ihm ausführen zu können. Friedrich schrieb ihm das folgende Thema auf:

[1]) Allg. mus. Zeitung XV. S. 610.



und Bach improvisirte darüber eine ebenso gelehrte wie interessante Fuge zur grossen Bewunderung des Königs, der, als Bach geendet hatte, den Wunsch äusserte, noch eine sechsstimmige Fuge zu hören. Zu dieser wählte Bach ein eigenes Thema und führte dies in so geistreicher und vollendeter Weise aus, dass der König, der gewiss nicht zu den leicht in Enthusiasmus gerathenden Charakteren gehörte, von der Meisterschaft des alten Cantors vollständig überrascht war. Hinter ihm am Clavier stehend rief er entzückt aus: „Nur ein Bach! Nur ein Bach!“ indem er dabei mit seinem Krückstock auf den Boden stiess. An den folgenden Tagen führte er ihn zu den in den Potsdamer Kirchen befindlichen Orgeln, um auch auf diesem Instrumente seine Kunst kennen zu lernen und zu bewundern. Endlich liess er ihm vor seiner Abreise noch alles zeigen, was etwa in Berlin von Interesse für ihn sein konnte. Durch die gütige Aufnahme Seitens des Königs im hohen Grade erfreut und gerührt, sandte Bach demselben bald nach seiner Rückkehr nach Leipzig, als Zeichen seiner Dankbarkeit, eine grössere Arbeit, betitelt „Musikalisches Opfer, Sr. Majestät von Preussen allerunterthänigst gewidmet“, in welcher das obige Thema in zwölf verschiedenen Sätzen auf die mannichfaltigste Art contrapunktisch behandelt ist und schliesslich noch als *Canon perpetuus* für Flöte, Violine und Bass erscheint.

Nur in einem Punkte schien der König unbeugsam: in seiner Abneigung gegen deutsche Sänger; aber auch von diesem Vorurtheil wurde er noch in späten Jahren (1771) curirt durch die Bekanntschaft mit der Sängerin Gertrud Elisabeth Schmähling, spätere Mara. Als der „Directeur des spectacles“ Graf Zierotin ihm vorschlug, diese ausserhalb Berlin's schon zu Ruf gelangte Künstlerin, welche durch J. A. Hiller in Leipzig eine gründliche Ausbildung im Gesang, Clavierspiel und in der Harmonielehre erhalten hatte, an Stelle der Astrua zu engagiren, erwiderte er: „Das sollte mir fehlen! Lieber möchte ich mir ja von einem Pferde eine Arie vorwiehern lassen, als eine Deutsche in meiner Oper als Primadonna haben“ — dennoch aber liess er sich bewegen, sie wenigstens im Zimmer zu hören. Ihre erste Begegnung mit

dem König schildert L. Schneider (Geschichte der Oper zu Berlin) nach ihren eigenen Mittheilungen folgendermaassen: In einen Saal geführt, stand sie lange, auf die Ankunft des Königs harrend und sich räuspernd, bis sich endlich die Cabinetsthür des Königs öffnete. Friedrich II. trat ein und sah die sich tief Verneigende starr und mit jenen wunderbar leuchtenden Augen an, die so grosse Wirkung auszuüben gewohnt waren. Ohne ein Wort zu sagen, ging er zum Flügel und schien wohl eine Viertelstunde lang gar keine Notiz von ihr zu nehmen. Als das Präludiren kein Ende nehmen wollte, fing sie an, mit grosser Unbefangenheit die Gemälde an den Wänden zu betrachten und unterstand sich sogar, dem Monarchen den Rücken zuzukehren. Hatte der König dies bemerkt oder war er mit seinem Phantasiren zum Schlusse gelangt, plötzlich winkte er der Künstlerin und fragte sie in nichts weniger als freundlichem Tone: „Sie will mir also was vorsingen?" — „Wenn Ew. Majestät die Gnade haben, es zu erlauben" stotterte sie und setzte sich dann auf denselben Stuhl, den der König, aufstehend, ihr anwies. Jetzt fühlte sie sich in ihrem Element und sang eine längst eingeübte Arie, die ursprünglich für die Astrua geschrieben war. Schon bei den ersten Tönen wurde der König aufmerksam, und als sie geendet hatte, sprach er unzweideutig seinen Beifall aus. Sie wollte aufstehen, aber die Prüfung war noch nicht vorüber. „Kann sie vom Blatt singen?" — „Ja, Ew. Majestät." — „Na, höre sie mal, das ist schwer." — „Mein Vater hat mich darin unterrichtet." — „So; getraut sie sich alles zu singen, was ich ihr vorlege?" — „Zu singen und auch auf dem Clavier zu begleiten, Ew. Majestät." — Kopfschüttelnd holte der König aus seinem Cabinet die Partitur der Hasse'schen Oper „Piramo e Tisbe", legte sie selbst auf das Pult und stellte sich hinter die Sängerin, um zu sehen, wie sie diese Aufgabe lösen würde. Gertrud sah erst Blatt für Blatt durch, um den Text kennen zu lernen. Der König wurde ungeduldig und sagte: „Sieht sie wohl, sie muss sich die Noten doch erst vorher ansehen." — „Nicht der Noten wegen, Ew. Majestät, sondern der Worte wegen, damit ich doch weiss, mit welchem Ausdruck ich sie zu singen habe." — „So. Also deswegen? Na, nun fange sie aber an." Die Sängerin gehorchte und entfaltete schon im Recitativ eine Bravour, als hätten sich ihre Kräfte auf das Doppelte gesteigert. Dabei gab sie besonders den Worten ihr volles Gewicht und erreichte gerade dadurch eine Wirkung, die der König bis dahin am italienischen Gesang nicht gekannt hatte. Fast nach jeder Phrase rief er „Bravo!" und am Schlusse

klopfte er der Künstlerin freundlich auf die Schulter; nach dem Adagio aber sagte er: „Höre sie mal, sie kann singen; will sie in Berlin bleiben, so kann sie bei meiner Oper angestellt werden. Wenn sie rausgeht, so sage sie doch dem Kammerlakaien, er soll mir gleich den Zierotin herschicken, will mit ihm wegen ihr reden. Adieu!“

Die späteren Beziehungen zwischen der Schmähling und Friedrich d. Gr. waren minder freundschaftlicher Art. Bald nach ihrem Debüt verheirathete sie sich gegen den wiederholt ausgesprochenen Willen des Königs mit dem in der Capelle des Prinzen Heinrich angestellten Violoncellisten Mara, einem leichtsinnigen und gewaltthätigen Menschen, durch dessen Misswirthschaft sie trotz ihres anfangs dreitausend Thaler betragenden, nach einiger Zeit noch verdoppelten Gehaltes in finanzielle Verlegenheit gerieth. In Folge dessen war ihr ein Antrag, unter glänzenden Bedingungen in London zu singen, höchst willkommen, der König wollte sie jedoch nicht fortlassen, weil er wohl wusste, dass sie, einmal jenseits der preussischen Grenze angelangt, nicht wieder zurückkehren würde. Aus demselben Grunde verweigerte er ihr die Erlaubniss, in ein böhmisches Bad zu reisen mit der lakonischen Bemerkung „Freienwalde ist auch gut“, und als sie sich auf die, bei ihrem Engagement ihr zugesagte Bewilligung des Königs zu einer Studienreise nach Italien berief, entschied dieser: „Die Mara mag gehen, er aber bleibt.“ Durch die Härte des Königs erbittert — derselbe liess sie sogar einmal, als sie sich bei einer Festvorstellung zu Ehren des Grossfürsten, nachmaligen Kaisers Paul von Russland, hatte krank melden lassen, durch eine Patrouille von acht Dragonern aus dem Bette in's Opernhaus holen — beschloss die Sängerin endlich mit ihrem Gatten zu entfliehen, ein Plan, der in einem Staate, wo die Verhinderung der Desertion, wenigstens von Seiten des Militärs, systematisch organisirt und auf's Pünktlichste eingeübt war, abenteuerlich genug erscheint und dessen Ausführung auch in der That misslang. Das Paar wurde nach Berlin zurückgebracht; Gertrud, welche der König als eine Entführte behandelte, ging straffrei aus, Mara aber wurde als Trommelschläger auf einer Festung gefangen gehalten, bis seine Gattin durch Verzichtleistung auf die Hälfte ihres Gehaltes seine Befreiung erwirkte. Trotzdem unternahmen die Beiden nach einiger Zeit einen zweiten Fluchtversuch, und diesmal hatten sie besseren Erfolg. Zwar wurden sie in Dresden angehalten, bis der dortige preussische Gesandte an den König berichtet hatte, dieser aber schien des

Kampfes müde, und da seine Theilnahme für die Oper überhaupt erkaltet war, so liess er der Mara ihren Abschied nachsenden.

Die weitere Laufbahn der Künstlerin beginnt mit einer Reihe glänzender Erfolge in allen Hauptstädten Europa's. In Wien nahm die Kaiserin Maria Theresia sie auf's Zuvorkommendste auf und versah sie mit einem Empfehlungsbrief an ihre Tochter Marie Antoinette in Paris. Hier wurde sie vom Hofe wie vom Publicum in jeder Weise ausgezeichnet, obwohl eben damals die gefeierte Todi alle Herzen erobert hatte. Ihren eigentlichen Boden aber fand die Mara in England, denn hier konnte sie in den Oratorien von Händel und Purcell ihre grosse Gesangskunst frei entfalten, während auf der Bühne ihre unansehnliche Figur und die Unbeholfenheit ihrer Bewegungen, die Wirkung ihres Gesanges abschwächten. Mit den ungeheuren Summen, die sie in London einnahm — man zahlte ihr gewöhnlich fünfzig Pfund Sterling für ein Musikstück, deren sie oft fünf bis sechs an einem Abend sang — hätte sie sich auch eine glänzende äussere Lage schaffen können, wäre sie nicht, selbst nach erfolgter Trennung von ihrem Manne, hinsichts der Wahl ihres Umganges so leichtsinnig verfahren, dass ihre Einnahmen ebenso schnell zerrannen wie sie gewonnen waren. Mit dem Wenigen, was die sich an sie drängenden Abenteurer ihr gelassen hatten, siedelte sie 1804 nach Moskau über, verlor aber auch dieses theils beim Brande des Jahres 1812, theils durch die Insolvenz ihres Bankiers, und nach einem späteren erfolglosen Versuche, sich die Gunst des Londoner Publicums wieder zu erwerben, musste sie sich bequemen, den Rest ihres Lebens (bis 1833, wo sie im Alter von vierundachtzig Jahren in Reval starb) in befreundeten Häusern als Gast zuzubringen.[1])

In den letzten Regierungsjahren Friedrich's d. Gr., namentlich seitdem die Mara Berlin verlassen hatte, ward die Oper immer schwächer und unbedeutender. Dem Beispiel des Königs, dessen Platz im Parquet Abend für Abend leer stand, folgte das Publicum und suchte seine künstlerische Nahrung lieber in den Theatern der Behrenstrasse und des Monbijouplatzes als im Opernhause, obwohl ihm dies ohne Eintrittsgeld offen stand. „Alte Sänger wiederholten" wie die von J. F. Reichardt herausgegebene „Berlinische Musikzeitung" (I. 74) schreibt „jahraus jahrein alte Opern von Graun und Hasse, und wenn man gleich an der Begleitung des Orchesters noch den edeln kräftigen Charakter der

[1]) Vgl. Rochlitz „Für Freunde der Tonkunst" I. S. 30.

alten Benda'schen und Quanz'schen Schule erkannte, so war die Besetzung doch von so ungleicher Art, und die Ausführung im Ganzen so schwach, dass man das Orchester und die ganze Oper von früherer Zeit her, in welcher beide höchst bedeutend waren, lieben und ehren musste, um ihren Aufführungen gern beiwohnen zu mögen." Die Stagnation, welcher das erste und leitende Kunstinstitut Berlin's verfallen war, hatte aber auch zur Folge, dass man hier hinsichts der Entwickelung des musikalischen Geschmackes mit dem übrigen Deutschland nicht Schritt halten konnte. Schon 1772 bemerkte Burney (Reise III. S. 150) „dass die Tonkünstler in verschiedenen Gegenden von Europa gewisse Verfeinerungen in der Art und Weise, selbst alte Musiken auszuführen, entdeckt und angenommen haben, welche die Berliner Schule noch nicht anerkennen wolle, wo man wenig Aufmerksamkeit auf die *piano* und *forte* verwende, und wo jeder Spieler auf nichts so sehr zu sinnen scheine, als seinen Nachbarn im Lautspielen zu übertreffen"; und weiterhin heisst es „obgleich die Welt immer in ihren Kreisen fortgeht, so haben sich doch schon seit langer Zeit verschiedene Berliner Musiker bemüht, solche in ihrem Laufe zu hemmen und zum Stillstehen zu bringen."

Dies reactionäre Verhalten Berlin's führte indessen auch zu mancherlei, für die Ausbildung der deutschen Tonkunst vortheilhaften Ergebnissen. Indem man auf dem Gebiete der musikalischen Praxis zurückblieb, widmete man sich mit um so grösserem Eifer der Theorie, und der Erfolg dieser Bestrebungen konnte nicht ausbleiben, da die Berliner Musikerschaft reich war an wissenschaftlich gebildeten, auch mit der Feder gewandten Männern, und sich eine Anzahl gründlich gebildeter Dilettanten mit ihnen vereinten, um die Musik in ihren verschiedenen Zweigen auch in den Kreis der literarischen Besprechung zu ziehen. Die Resultate dieser, hauptsächlich von Kirnberger und Marpurg geleiteten Bewegung werden wir an anderer Stelle näher betrachten, im Zusammenhange mit der Förderung, welche die Instrumentalmusik den Berliner Meistern Quanz und Benda, besonders dem in Berlin wie in ganz Deutschland auf's Höchste verehrten Emanuel Bach verdankt. Bevor wir jedoch das Berlin Friedrich's d. Gr. verlassen, haben wir noch einer Lichtseite des dortigen Musiklebens zu gedenken, welche durch die conservative Richtung der tonangebenden Künstler zum Theil bedingt war: es ist die treue Pflege der classischen Kirchenmusik, in einer Zeit, wo die Traditionen derselben so gut wie verloren gegangen waren. Karl Friedrich Christian Fasch (geb. 1736 zu Zerbst, gest.

1800 zu Berlin) ist der Künstler, welcher sich das grosse Verdienst erworben hat, der zunehmenden, auch in den Kirchenwerken seiner berühmten Zeitgenossen J. Haydn und Mozart nicht zu verkennenden Verflachung der geistlichen Tonkunst zu steuern, indem er auf die italienischen Meister des 16. und 17. Jahrhunderts zurückging und das Verständniss für ihre Werke in den Kreisen der Musiker wie auch der Musikfreunde wieder erweckte.

Fasch, anfangs zum Violinspieler ausgebildet, hatte sich gleichzeitig eine solche Fertigkeit im Generalbassspielen erworben, dass er 1756 auf F. Benda's Empfehlung neben Emanuel Bach als Cembalist Friedrich's d. Gr. angestellt wurde. Diesem wusste er sich bald unentbehrlich zu machen, denn Bach stand bei dem König nicht sonderlich in Gunst, weil er ihm in musikalischen Dingen vielfach opponirte und namentlich nicht geneigt war, sich seiner freien Auffassung des Taktes und des Rhythmus anzuschliessen,[1]) wie dies Fasch vorzüglich verstand. Von Agricola's Tode bis zur Ankunft des neuen Capellmeisters J. F. Reichardt (1774—1776) leitete Fasch ausserdem die Oper, später gab er fleissig Unterricht, um sein Einkommen zu erhöhen, denn es kam dem König ungeachtet seiner Zufriedenheit mit Fasch' Leistungen nicht in den Sinn, sein Gehalt von 400 Thalern jemals zu steigern, wie ihm dies bei seinem Dienstantritt in Aussicht gestellt war. Seinen Drang zur Kirchencomposition zu befriedigen, fand er so weder Zeit noch Gelegenheit, bis er 1783 durch Vermittelung Reichardt's, der eben aus Italien zurückgekehrt war, die Bekanntschaft einer sechzehnstimmigen Messe von Benevoli machte. Schon als Knabe, während eines Besuches in Dresden, war er beim Anhören einer Messe von Zelenka durch die Macht der polyphonen Vocalmusik bis zu Thränen gerührt worden: jetzt empfand er eine unwiderstehliche Sehnsucht, sich auf diesem Gebiete zu bethätigen und den grossen Meistern der Vergangenheit nachzueifern. Zunächst copirte er die Benevoli'sche Partitur, und indem er fand, dass der Tonsatz seinen Begriffen der Vielstimmigkeit im Wesentlichen nicht entsprach, fasste er den Plan, die Messe selbst sechzehnstimmig in Musik zu setzen, und zwar nach dem Princip, dass der Satz, um verständlich und wirksam zu sein, vierchörig

[1]) Als Jemand, der den König hatte auf der Flöte blasen hören, gegen Bach, welcher accompagnirt hatte, enthusiastisch das Spiel desselben pries, und endlich ausrief: „Und wie viel Takt!" antwortete Bach gelassen: Ja, vielerlei Takt." (S. Jahn, a. a. O. III. S. 356.)

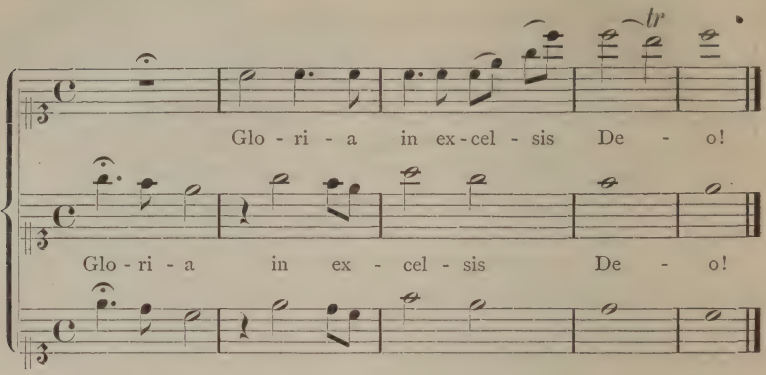
sein müsse.[1]) In wenigen Wochen hatte er seine Arbeit beendet; als er sie aber mit Hilfe der kgl. Sänger in Potsdam zu Gehör bringen wollte, fand es sich, dass die Kräfte derselben für diese Aufgabe nicht zureichten, da ihnen die Uebung im Vortrag polyphoner Musik völlig mangelte. Eine zweite und eine dritte Probe führten zu keinem besseren Ergebniss und ebenso scheiterten mehrere von den Berliner Gesangschören unternommene Versuche: die Messe musste als unausführbar bei Seite gelegt werden.

Durch diesen Misserfolg liess sich Fasch jedoch nicht von dem einmal betretenen Pfade abbringen. Er war dadurch auf einen empfindlichen Mangel in der musikalischen Bildung seiner Zeitgenossen aufmerksam geworden und sann nun darauf, wie demselben abzuhelfen sei. Mittel und Wege dazu sollte er bald finden. Im Jahre 1789 versammelten sich im Hause einer seiner Schülerinnen Musikfreunde beider Geschlechter zu Chorgesang-Uebungen, für welche Fasch gelegentlich mehrstimmige Stücke componirte. Allmählig fanden sich immer mehr Freunde ernster Musik ein, um an diesen Uebungen Theil zu nehmen, und 1792 war die Gesellschaft bereits auf dreissig feste Mitglieder angewachsen. In diesem Jahre erhielt sie von den Curatorien der kgl. Akademien der Wissenschaften und der Künste die Erlaubniss, sich ihren Uebungen eines der Säle des Akademie-Gebäudes zu bedienen, und gleichzeitig wählte Fasch aus seinen Sängern sechs Personen, denen er das Vorsteheramt und die Oekonomie des Vereins übertrug. In der Folge versammelte sich die Singakademie, wie sich die Gesellschaft von nun an nannte, zweimal wöchentlich zum Studium gediegener Vocalwerke unter der Leitung ihres verehrten Meisters Fasch, der den ganzen Chor, wie sein Schüler und Nachfolger Zelter (a. a. O. S. 30) berichtet „vor einem Flügel, mit dem blossen Accompagnement, ohne Taktschlagen und andere störende Merkzeichen dirigirte, welches sehr gut von Statten ging.“ Von dieser Art zu dirigiren wich Fasch niemals ab, auch dann nicht, als am Ende des Jahrhunderts die Zahl der Mitglieder des Vereins auf 148 Personen gewachsen war.

[1]) Fasch hielt den vierchörigen Satz für das nämliche im Grossen, was der vierstimmige Satz im Kleinen sei, und deshalb legte er sich selbst die Regel auf, dass jeder Chor in sich selbst reinstimmig sein müsse, im Gegensatz zu Benevoli, dessen Polyphonie, wenn der Satz über das vierstimmige hinausgeht, nur ein, zwar in seiner Einrichtung ziemlich regelrechtes und kunstreiches, aber höchst monotones Spiel versetzter Intervalle ist. (Vgl. Zelter „Karl Friedrich Christian Fasch“ S. 25.)

Schon in den ersten Jahren des Bestehens der Singakademie hatte Fasch seine sämmtlichen Privatstunden aufgegeben, um seine ganze dienstfreie Zeit dem jungen Verein auch als Componist widmen zu können. Bei der fortwährenden Anregung zum Studium, welche die so entstandenen Arbeiten seiner Sängerschaar gaben, gelangte diese bald zu einer solchen Fertigkeit, dass sie die schwierigsten Aufgaben zu bewältigen im Stande war, u. a. die sechzehnstimmigen Messen von Cannicciani und Benevoli. Man sollte meinen, Fasch habe nun auch seine eigene Messe zur Aufführung gebracht, indessen scheint der bescheidene Künstler auch jetzt zu einer Wiederholung der früheren Versuche nicht den Muth gehabt zu haben; Zelter wenigstens erwähnt in seiner Biographie des Meisters nicht ein Wort davon. Wie wenig Fasch an sich selbst dachte, sieht man auch daran, dass er nie zu bewegen war, einen materiellen Lohn für seine, der Singakademie geleisteten Dienste anzunehmen, wenn auch seine Lage gerade in den letzten Lebensjahren immer schwieriger wurde, so dass er sogar genöthigt war, gewisse einmal in seine Ausgaben aufgenommene Wohlthaten zurückzuziehen. Trotzdem fanden sich seine Verhältnisse bei seinem Tode in musterhafter Ordnung, ja er hinterliess sogar noch ein Capital von dreihundert Thalern mit der Bestimmung, seine sechzehnstimmige Messe dafür stechen zu lassen, denn für diese, wie für seine übrigen Vocalwerke, unter denen ein achtstimmiges Miserere von hohem Werth, hatte er bei Lebzeiten vergebens nach einem Verleger gesucht.[1]) Auch nach dem Tode des Künstlers und ungeachtet der von ihm getroffenen Vorsichtsmaassregeln scheint die Veröffentlichung der Messe unüberwindlichen Schwierigkeiten begegnet zu sein, andernfalls hätte Zelter, der seinen Lehrer zweiunddreissig Jahre überlebte, es sicherlich nicht unterlassen, den Lieblingswunsch desselben zu erfüllen. Erst 1839 veranstaltete die Singakademie die Herausgabe der von Fasch hinterlassenen Compositionen, und so gelangte auch sein Hauptwerk endlich in die Oeffentlichkeit, ein Denkmal jenes, den reinsten Idealen zugewandten Strebens, welches die ganze mühevolle Laufbahn des Meisters kennzeichnet. An Grossartigkeit des Gedankeninhalts kommt diese Messe den Meisterwerken früherer Jahrhunderte nicht gleich. Der Eingang des Gloria:

[1]) Die grosse Mehrzahl seiner für die Singakademie verfassten Compositionen liess Fasch, nachdem er sie sorgfältig geordnet hatte, kurz vor seinem Tode verbrennen. Auf Zelter's Frage, warum er so grausam gegen ein eigenes gutes Werk verführe, gab er zur Antwort: „Solcher Sachen giebt's genug in der Welt".



lässt nur zu deutlich erkennen, dass auch Fasch in seinem Empfinden durch den süsslich-seichten Geschmack seiner von der italienischen Oper beherrschten Zeit bis zu einem gewissen Grade bestimmt war. Hinsichts der Setzkunst jedoch zeigt er sich den höchsten Ansprüchen gewachsen und als ein würdiger Schüler Palestrina's, dessen Stil durch ihn der Vergessenheit entrissen wurde, um von nun an, namentlich in Berlin, von einer Generation der andern überliefert, zum Heile der kirchlichen Tonkunst fortzuwirken.

Mit Fasch starb der letzte musikalische Vertreter der Zeit Friedrich's d. Gr. Durch seine bedeutendste That, die Stiftung der Singakademie, gehört er gewissermaassen schon einem andern Zeitalter an, da mit dem Erblühen dieser Anstalt, und nachdem das Beispiel Berlin's in allen grösseren Städten des Vaterlandes Nachahmung gefunden hatte, das deutsche Musikleben eine durchaus veränderte Richtung nahm. Das gleiche gilt von dem letzten Capellmeister des grossen Königs, J. F. Reichardt, der zwar, so lange jener lebte, nicht umhin konnte, in den Bahnen Graun's und Hasse's zu wandeln, von Herzen jedoch den Bestrebungen des jüngeren Geschlechtes zugethan war, und sich, wie wir später sehen werden, als Schriftsteller und als Componist deutscher Singspiele und deutscher Lieder, in höchst wirksamer Weise an denselben betheiligte.

* *
*

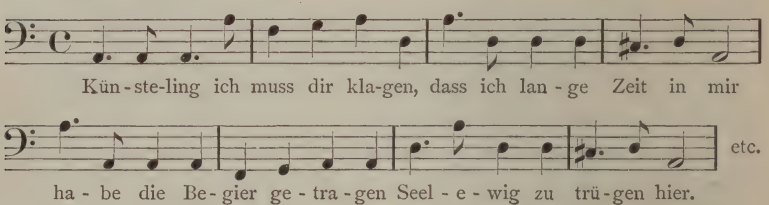
An den Höfen der deutschen Fürsten, von denen auch die am bescheidensten Situirten den Ehrgeiz hatten, ihre Duodez-Residenzen zu einem kleinen Versailles zu gestalten, fehlten, wie

wir gesehen haben, alle Bedingungen, um der nationalen Kunst, insbesondere einer deutschen Oper, zu ihrer Entwickelung Raum zu geben. Hier war es vor allem die Unfertigkeit der Sprache, welche jede, nach diesem Ziel gerichtete Bestrebung scheitern liess, wenn es auch Dichtern und Musikern keineswegs an Muth und innerem Drange fehlte, jenen ersten, mit der Opitz-Schütz'schen „Daphne" gemachten Versuch zu wiederholen. Vorübergehenden Erfolg hatte auf diesem Gebiete, ausser dem schon genannten sächsischen Hofpoeten und Bibliothekar David Schirmer, der Dresdener Concertmeister Constantin Christian Dedekind, gest. 1697 als kaiserl. gekrönter Poet, ein tüchtiger Componist aus der Schule Bernhard's und Verfasser zahlreicher Operntexte, meist geistlichen Inhaltes, die er vermuthlich selbst in Musik gesetzt hat.[1]) Man kann es als eine Ironie des Schicksals bezeichnen, dass von allen diesen Arbeiten die Texte, deren Schwulst und Unbeholfenheit in erster Reihe zum Misslingen des Ganzen beitrug, allein erhalten sind, die ohne Zweifel künstlerisch weit werthvollere Musik dagegen verloren gegangen ist.

Das älteste deutsche Singspiel, von dem wir sowohl den Text wie die Musik besitzen, ist das von dem Nürnberger Dichter Harsdörffer verfasste und von dem Organisten der dortigen Sebalduskirche, Siegmund Gottlieb Staden, componirte „Geistliche Waldgedicht oder Freudenspiel Seelewig, gesangweis auf Italianische Art gesetzet". Dasselbe erschien 1644 zu Nürnberg in Harsdörffer's „Gesprechspielen" und zeigt das Streben des Dichters, nicht nur seine Landsleute mit der vorgeschrittenen Kunst des Auslandes bekannt zu machen, sondern auch nach dem Muster derselben die deutsche Sprache zu reinigen und zu veredeln. Ueber den Namen und die Tendenz dieser Arbeit spricht sich der Autor in dem ihr vorangedruckten Gespräche aus: „Etliche nennen diese Art Strafspiele *(Satyrica)*, wann nehmlich allerhand Wald- und Berggeister eingeführet, Spielweis allerley Laster bestrafen. Weil aber diese meine Arbeit nicht von thörichten Liebesfanzen handelt, als habe ich es überschrieben, ‚Ein Geistliches Waldgedicht' und vermeine darinnen vorzustellen, wie der böse Feind den frommen Seelen auf allerley Wege nachtrachtet, und wie selbe hinwiderumb von dem Gewissen und dem Verstand durch Gottes Wort vom ewigen Unheil abgehalten

[1]) Die von Dedekind veröffentlichten Werke sind (nach Fürstenau I. 115): „Neue geistliche Schauspiele bekwehmt zur Music". (1670 und 1676) und „Altes und Neues in geistlichen Singspielen" (Dresden 676).

werden. Dem entsprechend ist der Name ‚Seelewig' gewählt, verstehend die ewige Seele". Der Text hält sich ziemlich genau an die italienischen Vorbilder; die handelnden Personen sind Nymphen, Schäfer und Schäferinnen, eine Matrone und der Satyrus oder Waldgeist (drei Soprane, zwei Alte, zwei Tenore und ein Bass). Auch der Componist hat sich die Italiener zum Muster genommen, setzt jedoch an Stelle des Recitativs meist das Arioso und verfällt dabei häufig in den Ton des Volksliedes, der schon deshalb zu dramatischen Zwecken ungeeignet ist, weil er die Uebereinstimmung der melodischen Gliederung mit der syntaktischen des Textes nicht genügend berücksichtigt. So in dem Duett des zweiten Aufzuges zwischen Bass und Alt, wo Trügewaldt, der Vertreter des bösen Princips, singt:



Von einer vortheilhafteren Seite als hier erscheint Staden's Musik in den, jede Handlung (Akt) beschliessenden Chören der Hirten, Nymphen und Engel, sowie in der an Monteverde erinnernden Behandlung des Orchesters; dasselbe besteht aus einer Theorbe, welche „den Grund dieser Musik durch und durch führt", drei Geigen, drei Flöten, drei Schalmeien und einem „groben" Horn, zu denen noch für die, die dritte Handlung eröffnende „Symphonia" drei Pomparten (Fagotte) kommen.[1])

Aeussere Umstände, vor allem wohl die durch den Krieg herbeigeführte materielle Noth, welche auf den im Herzen Deutschlands gelegenen Städten am längsten und am schwersten lastete, mögen es veranlasst haben, dass das einstmals reiche und kunstsinnige Nürnberg nicht den Muth fand, auf der Bahn nationalen Kunstlebens weiter zu schreiten, und es bei diesem Versuche bewenden liess. Dagegen sollte das vaterländische Musikdrama nur wenige Jahrzehnte später auf einem andern Punkte Deutschlands zur Blüthe gelangen, und zwar in Hamburg, wo eine Reihe

[1]) Eine ausführliche Beschreibung dieses musikgeschichtlich merkwürdigen Werkes findet man in Reissmann's „Allgemeiner Geschichte der Musik" II. S. 159. und in R. Eitner's „Monatsheften für Musikgeschichte" Jahrg. 1881. S. 53.

günstiger Umstände sich vereinten, um seiner Entwickelung die Wege zu ebnen. Durch ihre geographische Lage an den äussersten Grenzen des Landes vor den unmittelbaren Schädigungen des Krieges bewahrt geblieben, konnte die freie Stadt Hamburg die Früchte ihres seit Jahrhunderten bewährten Handelsfleisses auch während der schwersten Zeiten in verhältnissmässiger Ruhe geniessen, und zugleich der Kunst eine, dem Wohlstand ihrer Bewohner entsprechende Pflege angedeihen lassen. Welch guten Rufes sich die Stadt in musikalischer Hinsicht in ganz Deutschland erfreute, ersieht man u. a. daraus, dass es H. Schütz' Lieblingswunsch war, noch in seinen alten Tagen Dresden mit Hamburg zu vertauschen und hier sein Leben zu beschliessen (S. 126); und wie rücksichtsvoll man verdienstvolle Musiker zu behandeln pflegte, zeigt die Aufnahme des 1664 zum Stadtcantor gewählten Christoph Bernhard (S. 129), der bei seiner Ankunft in Hamburg von den Vornehmsten der Stadt, die ihm in sechs Kutschen zwei Meilen weit entgegengefahren waren, feierlich eingeholt wurde. Besonders war das Orgelspiel hier seit Langem durch eine Anzahl hervorragender Künstler vertreten, unter ihnen Johann Adam Reinken, geb. 1623 zu Deventer in Holland, gestorben im Alter von fast hundert Jahren nach sechzigjähriger Wirksamkeit als Organist an der Catharinenkirche, ein Künstler, dessen Leistungen den jugendlichen Seb. Bach mehr als einmal von seinen Studien an der Lüneburger Michaelisschule ab nach Hamburg zogen; ferner der Organist der Jacobikirche Matthias Weckmann (1621 bis 1674), der einst als sächsischer Hoforganist einen Clavier-Wettkampf mit Froberger „um eine güldene Kette" ruhmvoll bestanden hatte, das Hamburger Musikleben aber auch ausserhalb der Kirche, durch Begründung des ersten Concertinstitutes, des „Grossen Collegium musicum" (1668) wesentlich gefördert hat. Da es übrigens, neben den öffentlichen Einrichtungen zur Pflege der Tonkunst, auch an guten Privatconcerten nicht mangelte, und so das musikalische Verständniss in alle Kreise verbreitet war, so konnte hier, auch ohne die Initiative eines Fürsten, das Beispiel Italiens und Frankreichs nicht lange ohne Nachfolge bleiben, und die Oper verhältnissmässig früh, bereits 1658, Eingang finden.

Anfangs erscheint dieselbe allerdings, wie in den deutschen Residenzen, als getreue Reproduction ausländischer Erzeugnisse; bald aber zeigte es sich, dass die Kunstansprüche einer republikanischen Bevölkerung von denen einer Hofgesellschaft durchaus verschieden waren, und man erkannte die Nothwendigkeit,

die Oper dem Bedürfnisse des Publicums anzupassen, sollte sie anders überhaupt lebensfähig bleiben. Da es nun an Poeten und Schöngeistern in Hamburg so wenig mangelte wie an fruchtbaren Componisten, und man an eine Operndichtung ungleich geringere Anforderungen stellte, als an das recitirte Drama, so schien der Einrichtung einer deutschen Oper nichts im Wege zu stehen. Nur ein Hinderniss war noch zu beseitigen: Der Widerstand der Geistlichkeit, bei welcher das Unternehmen möglicherweise Anstoss erregen konnte, um so mehr, als es die Absicht der Betheiligten war, auch biblische Stoffe in dramatischer Bearbeitung auf die Bühne zu bringen. Indessen wusste man die Vertreter der Kirche zu beruhigen, indem ihnen durch zwei Deputirte des Senates die Versicherung gegeben wurde, „dass weder der heiligen Lehre und Religion, noch der christlichen Honestät durch solch Thun würde zu nahe getreten werden" und man sich überdies erbot, die aufzuführenden Stücke zuvor der obrigkeitlichen wie auch der geistlichen Censur zu unterwerfen; endlich auch sich verbindlich machte, an Sonn- und Festtagen nicht zu spielen und den Ertrag einer gewissen Zahl von Vorstellungen den Armen zuzuwenden. Nachdem auf diese Weise die Zustimmung der geistlichen Machthaber gewonnen war, schritt man zur That: Eine Anzahl wohlhabender Bürger trat zusammen, an ihrer Spitze der Rechtsgelehrte und nachmalige Senator Gerhard Schott, der Licentiat Lütjens und der vorhin genannte Organist Reinken; der Bau eines neuen, am Gänsemarkt an der Alsterseite belegenen Opernhauses wurde in Angriff genommen, und am 2. Januar 1678 erfolgte die Eröffnung desselben mit dem biblischen Singspiel „Adam und Eva, oder der geschaffene, gefallene und wieder aufgerichtete Mensch", zu welchem der kaiserlich gekrönte Poet Richter den Text, und der vormals Holstein-Gottorf'sche Capellmeister Johann Theile, Schüler des Schütz und Lehrer Buxtehude's, Hasse's und Zachau's, die Musik geschrieben hatte.

In diesem Erstgeborenen der Hamburger Oper finden sich nur wenige Züge, welche die später zu Tage tretende Eigenart derselben erkennen lassen. Die Dichtung, mit der wir es, in Ermangelung der Musik, auch jetzt allein zu thun haben, erinnert stark an die überwunden geglaubten Mysterien und Moralitäten. Ausser Adam und Eva erscheinen (in der dem Stücke vorangehenden „Vorrede") die vier Elemente, später Engel und Teufel, Jehova mit Justitia und Misericordia ihm zur Seite; endlich, nachdem Sodi, der Teufel der Heimlichkeit, das Menschen-

paar verführt hat, „Salvator“ in einer schwebenden Wolke, der den reuigen Sündern Vergebung ankündigt. Für Befriedigung der Schaulust war reichlich gesorgt durch die von de la Feuillade eingerichteten Tänze und die von Kamphausen gemalten Decorationen. Die Sprache hält sich, wenn nicht von Trivialität und Nüchternheit, doch von Anstössigkeiten frei; der Dichter scheint sich bestrebt zu haben, sie mit der Würde des Gegenstandes in Einklang zu bringen. Schon in den Opern der nächsten Jahre aber glaubte man dem Geschmack des Mittelstandes, auf dessen Beifall das Unternehmen zu seinem ferneren Bestehen durchaus angewiesen war, durch burleske Zuthaten Rechnung tragen zu müssen. In der 1679 aufgeführten Oper „Die Maccabäische Mutter und ihre sieben Söhne“ (von einem ungenannten Dichter) erscheint bereits die „lustige Person“ und zwar in Gestalt eines abtrünnigen Juden, der zum Entsetzen seiner Glaubensgenossen in gestohlenen Würsten und Schinken schwelgt und dazu singt:

„Sa lustig gefressen und tapfer gesoffen,
So lange die schleckische Gurgel steht offen,
Bei niedlichen Würsten
Da kommt es ans Dürsten,
Bei köstlichen Schinken
Da schmecket das Trinken,
Erfreut euch ihr Brüder, wir habens getroffen,
Sa lustig gefressen und tapfer gesoffen!“

Auch vor den crassesten Anachronismen scheuten die Hamburger Operndichter nicht zurück, wenn es galt, gewisse allbekannte Stoffe „interessant“ zu machen. „Um dem Stoffe selbst keine neuen Umstände zu affigiren“ heisst es in der Vorrede der 1681 aufgeführten Oper „Die Geburt Christi“ (von einem unbekannten Verfasser) „ist durch Einführung einer Intrigue mit dem Oraculo einige Variation, so das Leben der Opern ist, hinzugekommen.“ In dieser „Intrigue“ stellt die Bühne den Tempel des Apollo dar. Der Römer Servilius erscheint, um auf Befehl des Augustus das Orakel zu befragen. Darauf kommt Pythia wie rasend hereingestürzt und klagt, dass „ein Kind aus dem Jüdenland sie itzunder von der hohen Stellung dringt“ und die sämmtlichen Götter der alten Welt „schon längsten abgethan“ seien, worauf Apollo's Priester eine Arie singt, des Inhalts, dass wenn schon Apollo fallen müsse, man nun doch „die Gesichter nach dem wahren Ursprung“ sehen lassen möge. Hierauf beginnt das Stück selbst, in welchem die Scenen der heiligen Geschichte in den hausbackensten Versen dem Zuschauer vorgeführt werden, gewürzt

durch zahlreiche Tänze von Bauern „so die Contribution zahlen“ von Kameeltreibern u. s. w.

Die Hamburger Geistlichkeit, welche, wie wir gesehen haben, der Oper grundsätzlich nicht abgeneigt war, liess diese, in ästhetischer wie religiöser Hinsicht bedenklichen Dichtungen anfangs unangefochten; war doch einer aus ihrer Mitte, der Prediger an St. Katharinen, Heinrich Elmenhorst, selbst unter die Dichter gegangen und als Autor mehrerer Operntexte in die Oeffentlichkeit getreten. Als aber ein Gesinnungsgenosse desselben, der Licentiat und nachmalige Bürgermeister Lucas von Bostel 1684 eine Oper „Kara Mustapha“ auf die Bühne brachte, die an Frivolität des Inhalts und der Sprache alles bisher Gehörte übertraf, erhoben sich die bis dahin passiv gebliebenen Gegner der Oper und gaben das Signal zu einem Kampfe, in welchen bald die Gesammtheit der gebildeten Einwohnerschaft der Stadt hineingezogen wurde. An der Spitze der Opposition stand der Prediger der Jakobikirche Anton Reiser, der schon 1682 in einer Schrift „Theatromania oder die Werke der Finsterniss“ dem Theater den Krieg erklärt hatte, indem er zahlreiche Aussprüche der Kirchenväter, mit welchen diese die Schauspiele ihrer Zeit als heidnische Gräuel und Abgötterei verdammten, auf die Hamburger Oper angewendet wissen wollte. Als sein Gegner war noch in demselben Jahr der als Sänger an der Oper angestellte Magister der Theologie Rauch aufgetreten, mit einer „Theatrophania zur Vertheidigung der christlichen, vornehmlich aber der musikalischen Opera“, dem dann wiederum Reiser in einer neuen Schrift „Der gewissenlose Advokat mit seiner Theatrophanie kürzlich abgefertigt“ heftig den Text las. Reiser's bald darauf erfolgter Tod verminderte nicht die Kampflust der Parteien, und man wusste sich endlich nicht anders zu helfen als durch einen Appell an die theologischen und juristischen Facultäten der Universitäten Rostock und Wittenberg. Diese entschieden principiell zu Gunsten der Oper, wenn sie auch einige der ihnen vorgelegten Stücke verwarfen, darunter Bostel's *Kara Mustapha* „wegen Anstössigkeit *in puncto pii et honesti*“; zugleich erklärten sie, dass weder gegen den Theaterbesuch noch gegen die Mitwirkung etwas einzuwenden sei, und dass den Mitgliedern die ihnen bis dahin bestrittene Zulassung zum Abendmahl nicht verweigert werden dürfe.

Damit war der Agitation gegen die Oper der Boden entzogen; vollends aber wurde die zelotische Fraktion der Geistlichkeit zum Schweigen gebracht, als Elmenhorst, der schon jahrelang

von der Kanzel herab seine Gemeinde zum Theaterbesuch animirt hatte, 1688 eine Schrift zur Vertheidigung der Oper veröffentlichte, vor deren gründlicher und scharfsinniger Beweisführung keines der gegnerischen Argumente bestehen konnte. Ihr vollständiger Titel lautet: „*Dramatologia antiqua-hodierna*, das ist: Bericht von denen Opernspielen, darin gewiesen wird, was sie bey den Heiden gewesen, und wie sie des dabei vorgegangenen abgöttischen und lasterhaften Thuens halber von den Patribus und Kirchenlehrern verworffen, ferner was die heutige Oper-Spiele seyn, und dass sie nicht zur Unerbarkeit und sündlicher Augenlust, sondern zur geziemenden Ergetzung und Erbauung im Tugend-Wandel vorgestellet, dannenhero von christlicher Obrigkeit, als Mitteldinge wohl können erlaubet, und von Christen ohn Verletzung des Gewissens geschauet und angehöret werden". Nach Reiser's Vorgang begründet auch Elmenhorst seine Ansichten mit zahlreichen Citaten aus patristischen Schriften, definirt sodann den Begriff der Oper als „ein Singspiel auf dem Schauplatz vorgestellt, mit ehrbaren Zurüstungen und anständigen Sitten, zu geziemender Ergötzlichkeit der Gemüther, Ausübung der Poesie und Fortsetzung der Musik", und hebt schliesslich hervor, dass der vom heiligen Augustinus gegen die professionellen Schauspieler, die *Histriones*, gerichtete Angriff die Mitglieder der Hamburger Oper nicht treffe, weil „sowohl die poetische als die musikalische Composition, nicht weniger auch die Präsentirung der Werke von Leuten geschehe, *qui sibi professionis finem in pecunia seu gloria* nicht vorsetzten, da sie entweder anderweitig ihren eigentlichen Beruf hätten, oder mindestens doch dafür bewährt seien, dass sie auch ohne die Oper sich ehrlich ernähren könnten, — sie könnten also unmöglich als *odiosi et ad alia in Republica inutiles cives* betrachtet werden, die der Stadt zur Last fielen, — und noch weniger dürften sie als *meri histriones* angesehen werden. Ueberdies aber gehörten dazu ja auch Musiklehrer und Studiosi, die theils der Musik sich widmen wollten, theils sich gern dadurch etwas zu ihrem weiteren Fortkommen verdienen möchten; wie diese nun im Allgemeinen ihre *Accidentia* vom Leichentragen etc. hätten, so sei doch auch kein Grund dagegen zu bemerken, warum sie es nicht zu ihrem *Parergon* machen sollten, bei der Vorstellung der Opern zu helfen. Es gelte ja keiner bösen Lust, warum sollten also nicht auch Knaben oder junge Leute nebenbei mitspielen; und wie könne man dagegen etwas einwenden, dass die dafür besonders bestellten Personen auch für ihre Mühe entschädigt würden, wenn man es nicht

für Sünde halte z. B. Geld vom Verleger für eine Schrift zu nehmen?"

Als der langen Rede kurzer Sinn ist hervorzuheben, einmal das dilettantische Gepräge der Hamburger Oper dieser Epoche, sodann aber auch der durchaus vaterländische und populäre Charakter eines Unternehmens, an welchem sich die verschiedensten Gesellschaftsklassen, vom wohlbestallten Prediger bis zum einfachen Bürgermädchen activ betheiligten. Die Kehrseite dieses Verhältnisses gewährt einen weniger erfreulichen Anblick: Der Gesang stand hier auf einer äusserst niedrigen Stufe der Ausbildung. Die Castraten waren in Nord-Deutschland wenig beliebt — in Holland hatte ihr erstes Auftreten sogar einen Sturm der Entrüstung im Publicum hervorgerufen — und, vereinzelte Gastspiele abgerechnet, blieb die Hamburger Oper von ihnen verschont. Aber, bemerkt von Dommer (a. a. O. S. 424) sehr richtig „man konnte doch nicht aus der Erde zaubern, was einer längeren Entwickelung bedurfte, und gute Sänger waren weder so schnell herbeizuschaffen, noch zu bilden. Daher musste man nehmen, was man eben bekommen konnte, und so steckten denn hinter der Maske olympischer Gottheiten und Heroen Schuster und Schneider, verlaufene Studenten und allerhand Vagabunden, die etwas Stimme hatten oder auch nicht; Christian Rauch, Schott's erster Opernnarr, Magister der Philosophie, war ein verlaufener Jesuit. Die Beherrscherinnen des Fisch- und Gemüsemarktes nebst den Priesterinnen der Venus vulgivaga figurirten als antike Göttinnen und Königinnen." Gegen Missstände solcher Art konnte selbst ein so vortrefflicher Musiker wie Strungk (S. 340), der 1678 vom Hamburger Rath als Musikdirector berufen war und nach Theile's Fortgang auch die Oper zeitweilig geleitet hat, nichts ausrichten, um so weniger als er Hamburg schon nach kurzer Zeit wieder verlassen musste, da sein Landesherr, der Bischof von Osnabrück, ihn in seine Dienste berief. Auch die beiden von Mattheson als Capellmeister bezeichneten Componisten, Johann Wolfgang Francke und Förtsch, nachmals geachtete Doctoren der Medicin, die zu den meisten der bis 1690 aufgeführten Opern die Musik geschrieben haben, konnten oder wollten nichts zu einer gründlichen Besserung der Zustände unternehmen.

Eine durchgreifende Wandlung derselben erfolgte dagegen im Jahre 1693 mit der Ankunft des Capellmeisters Johann Sigismund Kusser oder Cousser, wie er sich in Folge längeren Aufenthaltes in Frankreich selbst zu schreiben pflegte,

(geb. 1657 zu Pressburg, gest. 1727 als königl. irländischer Capellmeister zu Dublin). Das Leben dieses Künstlers war ein vielbewegtes; nachdem er in verschiedenen Städten Deutschlands, zuletzt in Wolfenbüttel, längere oder kürzere Zeit ansässig gewesen war, kam er nach Paris, wo ihn Lully's Musik so sehr fesselte, dass er sechs Jahre daselbst verweilte. Von diesem soll er auch in der französischen Art zu componiren unterrichtet worden sein; gleichwohl aber hielt er sich während seiner Wirksamkeit an der Hamburger Oper vorzugsweise an die von ihm nicht weniger gründlich studirten italienischen Meister, und suchte vor allem die Singweise auf Grund der an ihren Werken gemachten Erfahrungen zu verbessern. Besonders schienen ihm die Opern Steffani's (S. 147) ihres gediegenen Stils wegen zu seinem Zwecke geeignet, und er scheute keine Mühe, dieselben seinem Personal einzustudiren, was anfangs um so grössere Schwierigkeiten machte, als in den älteren, nur aus Recitativen und liedartigen Gesängen bestehenden Opern des Hamburger Repertoires der kunstvollere dramatische Gesang ausgeschlossen gewesen war. Indessen erwies sich Kusser als der rechte Mann zur Lösung dieser Aufgabe, denn er verstand es — und hierin zeigt er sich als würdiger Schüler Lully's — vor allem eine straffe Disciplin bei seinem Personal einzuführen und aufrecht zu erhalten, dabei aber auch den künstlerischen Eifer jedes einzelnen Mitgliedes zu wecken, so dass es ihm gelang, sich gleichzeitig gefürchtet und beliebt zu machen. Er war, nach Mattheson's Worten („Der vollkommene Capellmeister" S. 481) „unermüdet im Unterrichten; liess alle Leute, vom grössten bis zum kleinsten, die unter seiner Aufsicht stunden, zu sich in's Haus kommen; sang und spielte ihnen eine jede Note vor, wie er sie gern herausgebracht wissen wollte; und solches alles bei einem jeden insbesondre, mit solcher Gelindigkeit und Anmuth, dass ihn jedermann lieben, und für treuen Unterricht höchst verbunden sein musste. Kam es aber von der Anführung zum Treffen und zur öffentlichen Aufführung oder Probe, so zitterte und bebte fast alles vor ihm, nicht nur im Orchester, sondern auch auf dem Schauplatze: Da wusste er Manchem seine Fehler mit solcher empfindlichen Art vorzurücken, dass diesem die Augen dabei oft übergingen. Hergegen besänftigte er sich auch alsofort wieder, und suchte mit Fleiss eine Gelegenheit, die beigebrachten Wunden durch eine ausnehmende Höflichkeit zu verbinden. Auf solche Weise führte er Sachen aus, die vor ihm niemand hatte angreifen dürfen."

Die Wirksamkeit Kusser's, welche recht eigentlich die Grundlage für die bald danach beginnende Blüthezeit der Hamburger Oper bildet,[1]) endete bereits 1697, in welchem Jahre der Künstler seinem Wandertriebe nicht länger widerstehen konnte und sich zunächst nach Italien wandte. Inzwischen aber war ein Musiker in Hamburg erschienen, der kraft seiner genialen schöpferischen Begabung der dortigen Oper einen noch weit stärkeren und nachhaltigeren Impuls zu geben berufen war, als es Kusser vermocht hatte[2]): Reinhard Keiser (geb. 1673 in der Gegend von Lützen, gest. 1739 in Hamburg), der Mozart der älteren deutschen Oper, wie man ihn mit Recht genannt hat, insofern dieselbe mit ihm thatsächlich ihren Höhepunkt erreichte. Keiser (vielfach, u. a. von Mattheson, auch Kaiser geschrieben), anfangs von seinem Vater, später in der Leipziger Thomasschule und an der dortigen Universität ausgebildet, hatte sich schon 1694, angezogen durch die stehende deutsche Opernbühne, in Hamburg niedergelassen. Von Wolfenbüttel, wo er zwei Jahre zuvor mit der Composition eines Pastorale „Ismene" debütirt hatte, war ihm ein guter Ruf vorangegangen, und der Beifall, mit welchem seine erste, im genannten Jahre in Hamburg aufgeführte Oper „Der königliche Schäfer oder Basilius in Arcadien" vom Publicum aufgenommen

[1]) Den Bemühungen Kusser's hatte man es auch zu danken, dass nach und nach künstlerisch hervorragende Sänger und Sängerinnen auf der Hamburger Opernbühne erschienen: unter jenen Mattheson, der von 1690 bis 1705, anfangs als Discantist in Kinderrollen, später als Tenorist glänzte, J. C. Dreyer, ebenfalls tüchtiger Tenorist; unter diesen die Damen Rischmüller, Schober sowie R. Keiser's Frau und Tochter, vor allen die durch Schönheit ihrer Erscheinung und ihres Organs ausgezeichnete Conradi (auch Conradine genannt), Tochter eines Barbiers aus Dresden, die von 1700 bis 1709 der Hamburger Oper angehörte. Selbst diese aber war musikalisch so wenig geschult, dass ihr alles durch Vorsingen beigebracht werden musste, wie Mattheson berichtet, der ihr Jahrelang die Rollen einstudirte.

[2]) Kusser's Compositionen zeichnen sich weniger durch Originalität als durch gediegenen Tonsatz und geschmackvollen Eklekticismus aus. In seiner „Helikonischen Musenlust", dem einzigen von ihm im Druck erschienenen deutschen Werke (Stuttgart, nicht Nürnberg, wie fast alle seine Biographen schreiben, 1700) enthaltend eine Anzahl Arien aus seiner Oper „Ariadne", erinnert die gewissenhafte, ausdrucksvolle Deklamation an Lully, der Reichthum an Coloratur aber an italienische Vorbilder. Das Gleiche gilt von der 1697 für Hamburg componirten Oper „Jason" (handschriftlich in der kgl. Bibliothek zu Berlin, das Recitativ mit deutschem, alles Uebrige mit italienischem Text). Seine 1682 zu Stuttgart erschienenen „VI. Ouvertures de Theatre" sind schon durch den Zusatz zum Titel „suivant la méthode française" als Kinder der Lully'schen Ouverture charakterisirt, wie denn Kusser in der Vorrede offen seine Absicht bekennt, „d'imiter ce fameux Baptiste."

wurde, bestätigte denselben. Binnen kurzer Zeit gelang es ihm durch sein naturwüchsiges Genie alle bis dahin beliebt gewesenen Componisten von der Bühne zu verdrängen; bald wollte man, wie Mattheson schreibt „nicht anderes hören, als was dieser galante Componist gemacht hatte", und nach Kusser's Fortgang war er der unbeschränkte Beherrscher der Hamburger Oper, für welche er bis 1717 jedes Jahr drei, vier, ja fünf Werke schrieb. Mit seiner Productionskraft stand der Reichthum seiner Phantasie im richtigen Verhältniss; der Vorrath anmuthiger Melodien, richtiger gesagt, musikalischer Gedanken, über den er verfügte, schien geradezu unerschöpflich. „Kaisern seine Sätze" heisst es bei Scheibe im „Critischen Musicus" (S. 763) „sind galant,[1]) verliebt, und zeigen alle Leidenschaften, deren Gewalt das menschliche Herz am meisten unterworfen ist. Wir sehen also an ihm die Melodie in ihrer natürlichen und wesentlichen Gestalt. Sie ist feurig, ohne Zwang, und die Liebe selbst."

Die Anmuth der Melodien und die graziöse Leichtigkeit der Tongestaltung waren es aber nicht allein, denen Keiser und durch ihn die Hamburger Oper ihre musikgeschichtliche Stellung verdanken, denn neben diesen Eigenschaften zeigt seine Musik eine feine und sichere Empfindung für das dramatisch Wirksame; er wusste auf den Inhalt seiner Stoffe sowie auf den Sinn der Worte verständnissvoll einzugehen und die charakterisirende Kraft der Töne zum Vortheil des Einzelnen wie des Ganzen mit niemals fehlgreifendem Instinkt zu verwerthen. Hierbei ist auf einen Punkt aufmerksam zu machen, der, wie Lindner hervorhebt,[2]) schon

[1]) Das Prädicat „galant", dessen man sich um diese Zeit und noch bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts in der Kunstkritik mit Vorliebe bediente, scheint so ziemlich alles Schmeichelhafte in sich gefasst zu haben, was sich über das Werk eines Dichters oder Componisten sagen lässt. Eine Definition dieses umfassenden Begriffes, richtiger den Versuch einer solchen, finden wir in Keiser's Anrede an die drei Fräuleins de Sontum, denen er die 1714 erschienenen „Soliloquia" aus dem von ihm componirten Oratorium „der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus" widmete. Dort heisst es u. a. „Es sind, *mes demoiselles*, meines Bedünkens zwei besondere *expressiones* heutiges Tages grossem Missbrauch unterworfen, da sie doch mit äusserster Behutsamkeit, nicht aber, wie geschieht, so *indifferement* angeführt werden sollten. Die eine ist das Wort Tugend, und was demselben anhänget, die andre das Wörtchen Galant. Tugendhaft heissen und sein sind zwei verschiedene Sachen; Galant mag ich kaum untersuchen, so verdächtig will es klingen, da es doch an ihm selbst recht was schönes und zwar das beliebte *exterieur* eines redlichen Gemüthes bedeutet."

[2]) Vgl. Ernst Otto Lindner „Die erste stehende deutsche Oper" Berlin 1855 (S. 41). Der zweite Band dieses Werkes, enthaltend neun Compositionen von Keiser, zum

für sich allein hinreichend ist, Keiser's ausserordentliche Thätigkeit und ungewöhnliche Bedeutung auf diesem Gebiete zu erklären. „Fast alle Operncomponisten der damaligen Zeit waren dies nur nebenbei, ihre amtliche Stellung und vorzugsweise ernsteste Thätigkeit galt der Kirchenmusik. Daher verwandten sie auf die weltliche Musik nur eine oberflächliche Mühe, die eben ausreichend war, dem Publicum in Verbindung mit den übrigen Künsten der Bühne eine unterhaltende Zerstreuung zu gewähren. Nicht so bei Keiser; von ihm kann man vielmehr das umgekehrte Verhältniss annehmen. Natürliche Neigung, Lebensstellung und Charakter machten für ihn die Operncomposition zur Hauptaufgabe. So schuf er seine dramatischen Werke nicht als pflichtmässige oder zu angenehmer Zerstreuung unternommene Nebenarbeiten, sondern sein melodienreicher Geist, sein leicht bewegliches Gemüth, sein den Freuden des Lebens ohne Rückhalt sich hingebender Sinn fanden eben im unmittelbaren lebendigsten Ausdruck aller unmittelbaren Regungen des vielbewegten Gemüthes ihre vollste Befriedigung."

Bei so glücklicher Beanlagung wäre Keiser der Mann gewesen, den Kampf mit der italienischen und der französischen Oper siegreich zu bestehen und die deutsche Oper nicht nur in Hamburg, sondern von hier aus in ganz Deutschland heimisch zu machen, hätte es ihm nicht an jener künstlerischen Willenskraft, an jenem sittlichen Ernst gefehlt, ohne welchen ein nachhaltig wirkender Fortschritt auf geistigem Gebiete eben unmöglich ist. Zu leichtsinnig und zu sehr Lebemann, um sich den Pflichten zu unterziehen, die ihm seine geniale Begabung auferlegte, ja, sich derselben auch nur bewusst zu werden, gelangte er bald dahin, seine Fähigkeiten auf unwürdige Weise zu vergeuden. Er liebte es, wie Mattheson sagt „sich mehr als einen Cavalier, denn als ein Musicus aufzuführen"; so lange er bei Kasse war, wollten die Lustbarkeiten, Schwelgereien im Rathskeller etc., bei denen, um mit dem oben erwähnten Autor zu reden „das Frauenzimmer" stets eine wichtige Rolle spielte, kein Ende nehmen, und auf seinen Spaziergängen sah man ihn nicht anders als „in verbrämten Kleidern", gefolgt von zwei Dienern „in Aurora-Livree". Besonders hoch ging es in dem Keiser'schen Kreise her, nachdem der Künstler 1703 (ein Jahr nach dem Tode Gerhard Schott's) gemeinschaftlich mit einem Gelehrten

---

Theil in Partitur, ist vortrefflich geeignet, von den Fähigkeiten des Meisters ein Gesammtbild zu geben.

Namens Drüsike selbst die Pacht und Direction der Oper übernommen hatte; allerdings nicht für lange, denn schon im vierten Jahre ihrer Verwaltung mussten die Pächter ihre Zahlung einstellen, worauf Drüsike sich unsichtbar machte und auch Keiser es gerathen fand, ein Jahr lang Hamburg zu meiden. Von Weissenfels, wo er während dem ein Asyl gefunden, zurückgekehrt, begann er zwar, sich auf's Neue und mit ungeschwächter Kraft der Oper zu widmen; auch befestigte er seine bürgerliche Stellung durch die Heirath mit der „Jungfrau Oldenburg", der Tochter eines Hamburger Rathsmusikanten aus angesehener Patricierfamilie. Seine künstlerische Leichtfertigkeit aber blieb die alte, und nach wie vor machte er sich kein Gewissen daraus, unter Umständen auch die gemeinsten Possen in Musik zu setzen, in Folge dessen die Oper, welche bereits seit dem Tode Schott's Symptome des Niederganges gezeigt hatte, ihr Ansehen beim gebildeteren Theile des Publicums mehr und mehr einbüsste.

Keiser's liebliche, grösstentheils noch heute wirkungsvolle Gesänge zeigen recht deutlich, wie unbegründet es ist, die Musik als solche einer unmoralischen Wirkung für fähig zu halten. Unmoralisch ist nur der Musiker, der seine Kunst in den Dienst einer frivolen Dichtung stellt, weil diese dadurch nicht gehoben, jene aber herabgezogen wird. Man trenne Keiser's reizende, Unschuld athmende Musik des Duettes aus der Oper „Diana" (1713) „Willst du, mein Licht, nicht näher zu mir treten" von dem abgeschmackten Text, so wird man die Richtigkeit dieser Behauptung ohne Weiteres zugeben, und das Schicksal der zahllosen werthvollen Tonbilder beklagen, die, einer gleichwerthigen Dichtung vereint, ohne Zweifel bis in die spätesten Zeiten lebensfähig geblieben wären. Als mildernder Umstand bei der Beurtheilung Keiser's muss jedoch hervorgehoben werden, dass die immer deutlicher sich herausstellende Unmöglichkeit, den Anforderungen der Gebildeten und denen der Menge gleichzeitig gerecht zu werden, schon bald nach Schott's Tode die besseren Dichter veranlasst hatte, sich von der Oper zurück zu ziehen, so dass dem Componisten jetzt nur noch die Wahl blieb, auch seinerseits der Oper zu entsagen oder mit dichterischen Mitarbeitern niedrigsten Ranges fürlieb zu nehmen. Zu jenen Besseren dürfen der Licentiat Postel sowie seine nächsten Nachfolger Barthold Feind, Hunold, mit dem Dichternamen Menantes, und U. von König immerhin gerechnet werden, denn an Hausbackenheit der Gedanken und Bombast der Sprache

wurden sie noch weit überboten durch die nun an ihre Stelle tretende Dichtergruppe, den Licentiaten Hinsch, Praetorius, Hotter, den Candidaten der Theologie Feustking und andere.[1])

[1]) Man braucht nur auf's Gerathewohl in die Werke dieser Dichter hineinzugreifen, um charakteristische Proben ihrer Kunst in Fülle zu finden. In der Hotter'schen Oper „Störtebecker und Jödge Michaels" (1701) besingt der mit der Hinrichtung der genannten Seeräuber beauftragte Scharfrichter Rosenfeld die Freuden seines Standes:

„Scheiterhaufen an zu stecken,
Rädern, Köpfen, Henken, Säcken,
Geben uns ein lustig Spiel.
Nas' und Ohren abzuschneiden,
Das geschieht zwar auch mit Freuden,
Dennoch achtet man's nicht viel.
Gleich auch wann durch Folterplagen
Wir die Wahrheit machen sagen
Dem, der nicht bekennen will."

In dieser Oper, vielleicht das roheste Stück, welches überhaupt auf die Bühne gekommen ist, wurde mehrere Male auf der Scene geköpft, wobei Ochsen- und Kälberblut in Strömen floss; „weil es" wie die Vorrede sagt „einer wirklich nachahmenden Vorstellung angemessener sei, solches thatsächlich vorzustellen, als etwa durch die Erzählung eines Boten." Auch in der 1688 aufgeführten Oper „der im Christenthum bis in den Tod beständige Märtyrer Polyeuct" nach dem Französischen von Elmenhorst (componirt von Förtsch) geht die Enthauptung des Polyeuct auf dem Theater vor sich, nachdem derselbe unmittelbar zuvor eine sehr fromme Arie gesungen hat. — In Hunold's Oper „Der gestürzte und wieder erhöhete Nebucadnezar" (1704) erscheint der Titelheld inmitten der wilden Thiere an Ketten, mit Adlerfedern und grossen Klauen bewachsen, vor der medischen Prinzessin Cyrene, die er „anbrummt als ein Vieh" worauf sie ausruft:

„Ihr Sterne, ach, wie schauert mir die Haut!
Man fürchtet sich bei keinem Ungewitter,
Als mir anitzt bei dem Spectacul graut!"

Dies Uebermaass des Realismus tadelte allerdings der College des Dichters, B. Feind, mit den Worten: „Ein christliches Gemüth wird sich daran ärgern, und entweder eine einfältige Meinung davon haben, oder gar in seinem Glauben und Gewissen sehr indifferent sein, wenn es die *foiblesses* der *heroum scripturae* auf dem *theatro* ohne Ekel so deutlich vorstellen sieht" — seine Warnung verhallte jedoch ungehört. Die Operndichtung sollte noch den Höhepunkt des Cynismus und der Albernheit erreichen, auf welchem wir sie bei Feustking und Praetorius sehen. In des ersteren Oper „Die betrogene Staatsliebe oder die unglückselige Cleopatra" (Musik von Mattheson) giebt Dercetaeus unmittelbar nach dem Tode der Heldin den Rath:

„Ein gut Clystier
Hilft öfters vor Schaden;
Wenn sonsten mein Weib
An Gliedern und Leib
Mit Krankheit beladen,
So geb ich ihr
Bei warmem Bier
Ein gut Clystier."

Diesen kam es vortrefflich zu Statten, dass die geistlichen Schauspiele von der Bühne verschwunden waren, was, wie von Dommer richtig bemerkt (a. a. O. S. 428) „unerachtet ihrer des Gegenstandes ganz unwürdigen Form, immerhin zu bedauern war, insofern sie durch ihren Stoff schon eine gewisse Volksthümlichkeit behaupten mussten, und durch ihren Inhalt wenigstens vor einer so totalen Entartung und Abwendung von allem Schicklichen, wie nun über die Oper hereinbrach, geschützt waren. Nunmehr theilte die antike Götter- und Heldengeschichte mit der Posse allein die Opernbühne; jene aber wäre dem Volke ganz ungeniessbar geblieben, wenn man sie ihm nicht mundgerecht gemacht hätte, worunter jede Spur von idealem Gehalt ihr völlig abhanden kam. In der Posse aber zeigte sich das Volksthum erst vollends nicht von seiner edelsten Seite, denn sie artete immer mehr in niedrige Pöbelhaftigkeit aus. Das im Volke lebende Bewusstsein davon betäubte man durch das eitelste Schaugepränge und die schärfsten Reizmittel. Der Lärm auf der Bühne wurde ungeheuer; man sah und hörte ganze Schlachten mit Kanonendonner, Himmel und Hölle im Kampfe mit prasselnden Feuerwerken, Teufeln, feuerspeienden Drachen und Schlangen. Als Menschen in allen möglichen Gestalten und Costümen nicht mehr zogen, mussten Kameele, Pferde, Esel, Affen auf die Bühne; das Brüllen und Brummen wilder Bestien beutete man zu musikalischen Effecten aus. Natürlich musste dieser Spuk, da er jeden Tag an Reiz verlor, immer gesteigert werden, und um so widerlicher mussten daneben die Reflexionen über Sittlichkeit, Tugend und andere ethische und moralische Dinge sich ausnehmen. Uebrigens drehten sich alle Volksklassen in diesem Trubel, die Gebildeten und die Geringen; jene schämten sich keineswegs vor diesen, es fiel weder ihnen noch den Poeten und Schöngeistern auch nur von ferne ein, dass höherer Stand und höhere Begabung und Bildung die moralische Verpflichtung haben, dem

Praetorius aber legt in seinem „Jodelet“ dem Liebhaber folgenden erotischen Erguss in den Mund:

„Komet-Stern aller Lieblichkeiten,
Spaarbüchse der Vollkommenheiten,
Du bist so schön als eine Wassermaus.
Ich werde für heftiger Liebe zum Gecken,
Ach, geuss doch bald das Kammerbecken,
Der sehnlich verlangten Gegengunst aus!“

Ein anderes Werk desselben Autors „Die Hamburger Schlachtzeit“, wie die vorhergehenden von Keiser componirt (dessen 107te Oper), enthielt solche Anstössigkeiten, dass der Senat sie nach einmaliger Aufführung verbot und die Anschlagzettel durch einen Gerichtsdiener entfernen liess.

geringeren mit gutem Beispiele voranzugehen. Man erkannte zwar die Gemeinheit und verachtete sie, amüsirte sich dabei aber doch ganz vortrefflich".

Die lustige Person, der Hanswurst, den man schon in der geistlichen Oper nicht hatte entbehren können, stieg nun immer höher in der Gunst des Publicums. „Wenn dieser nicht darinnen" bekennt Hunold „so gehen sie nicht hinein, die anderen Sachen mögen so schön sein als sie wollen: also ist er hier in Hamburg ein nothwendig Stück." Hunold's College Feind erklärte sich zwar principiell gegen den Hanswurst, hielt es jedoch ebenfalls für ein nothwendiges Zugeständniss an das Publicum, ihn in seine Operndichtungen aufzunehmen: „Dass ich einen *Mimum* eingeführt, hat man allemal ausdrücklich verlangt, um dem *Auditorio* zu gefallen, da ich sonst dergleichen *Actiones* den herumagirenden Quacksalbern und *Arlechino italiano* anständiger halte, als selbige bei einer weit honneteren Gemüthsbelustigung musikalischer Schauspiele *applicable* zu machen; ist es aber unumgänglicher Zwang, lustige Personen einzuführen, so thut man am Sichersten und Besten, dass man selbige das Amt eines *Satyrici* vertreten und die gemeinen, im Schwange gehenden Laster durchziehen lässt." Die Forderung der Dichter, man dürfe in den komischen Scenen niemals „wider die Ehrbarkeit verfahren", konnte zu einer Zeit, wo man über die Grenzen des Schicklichen völlig im Unklaren war, keinerlei Bedeutung haben; demnach bewegte sich der Possenreisser, der abwechselnd als Diener, als Schneider, als Jude, auch als Schornsteinfeger erschien, durchaus zwanglos und mischte seine, vorzugsweise im Hamburger Plattdeutsch vorgebrachten Albernheiten überall, auch in die ernstesten Situationen hinein.

Ein nicht minder gefährlicher Feind für die künstlerische Einheit der Darstellung wurde die Unsitte, einzelne zur Handlung gehörige Gesänge mit französischem oder italienischem Text vorzutragen, ein Missbrauch, der sich möglicherweise schon unter Kusser in die Hamburger Oper eingeschlichen hat, vielleicht von ihm aus Frankreich importirt wurde, wo diese Sprachmengerei bereits zu Molière's Zeit auf der Bühne Eingang gefunden hatte und beliebt geworden war.[1]) Auch hiervon spricht Feind als

[1]) Als Molière seine Laufbahn begann, stand die italienische Comödie gerade in hoher Gunst beim Pariser Publicum, und dies mag ihn veranlasst haben, seine komischen Figuren häufig, u. a. in „Monsieur de Pourceaugnac" italienisch redend und singend einzuführen.

von einem nothwendigen Zugeständniss an den Geschmack des Publicums, da er wahrgenommen, „dass die Delicatesse der italienischen Sprache die Ohren der Zuschauer durch eine verborgene Kitzelung an sich gelockt". So erklärt es sich, dass man in seinen Opern zahlreiche italienische Texte findet, die nicht etwa italienischen Werken entlehnt, sondern von ihm von vorn herein in italienischer Sprache abgefasst sind. — In scharfem Widerspruch mit all diesen Merkmalen künstlerischer Unreife stand die Pracht und das Raffinement der äusseren Ausstattung, die schon unter Schott's Direction eine so luxuriöse war, dass man sich beispielsweise nicht scheute, für eine, den Salomonischen Tempel mit der Stiftshütte darstellende Decoration fünfzehntausend Thaler auszugeben, und dass der französische Dichter Regnard, der 1680 auf der Durchreise einer Vorstellung der von Francke componirten „Alceste" beiwohnte, die Ausstattung derselben in hohem Grade rühmenswerth fand, obgleich er an die Prachtentfaltung der Pariser grossen Oper gewöhnt war. Wohl mag dieser unverhältnissmässige Aufwand dazu beigetragen haben, den Ruf der Hamburger Oper zu verbreiten, wir aber können in ihm nur ein weiteres Symptom der Krankheit erblicken, die ihre künstlerische Entwickelung hemmte und sie einem frühzeitigen Untergange entgegenführte.

Bei alledem muss die Hamburger Opernbühne doch auch auf die Besten und Höchststrebenden einen eigenartigen Reiz ausgeübt haben, da sie sogar einen Künstler von Händel's Art anzuziehen und Jahrelang zu fesseln vermochte, obwohl bei seiner Ankunft im Jahre 1703 ihre eigentliche Blüthezeit schon vorüber war. Ueber den Anfang seiner dortigen Laufbahn berichtet Mattheson („Ehrenpforte" S. 93 ff.): „An. 1703 kam er nach Hamburg, reich an Fähigkeit und gutem Willen. Er machte fast seine erste Bekanntschaft mit mir, mittelst welcher er auf den hiesigen Orgeln und Chören, in Opern und Concerten herum, absonderlich aber in ein gewisses Haus geführet wurde, wo alles der Musik äusserst ergeben war. Anfangs spielte er die andere Violine im Opern-Orchester und stellte sich, als ob er nicht auf fünf zählen könnte, wie er denn von Natur zum dürren Scherz sehr geneigt war. Als es aber einsmahls am Clavierspieler fehlte, liess er sich bereden, dessen Stelle zu vertreten, und bewies sich als ein Mann, ohne dass es jemand anders, als ich, vermuthet hätte." Man kann aus dem selbstgefälligen Ton dieses Berichts unschwer errathen, dass Mattheson sich dem drei Jahre jüngeren Händel unendlich überlegen fühlte und sich eine Art

Vormundschaft über ihn anmaasste. Er war es auch, der ihm die ersten Unterrichtsstunden vermittelte und zwar in dem obengenannten Hause des englischen Gesandten von Wich. Ferner veranlasste er ihn zu einer gemeinsamen Reise nach Lübeck, wo man dem Organisten Buxtehude einen Nachfolger zu geben beabsichtigte. Dort wurden fast alle Orgeln und Clavicimbeln probirt und wiederholt dem Spiel des genannten Altmeisters „mit würdiger Aufmerksamkeit" zugehört. Als die jugendlichen Aspiranten aber inne wurden, dass mit dem neu zu besetzenden Amte die Verpflichtung verknüpft war, die Tochter Buxtehude's zu heirathen, und keiner von beiden Lust dazu verspürte, so schieden sie „nach vielen empfangenen Ehrenerweisungen und genossenen Lustbarkeiten" unverrichteter Sache von dannen.

Inzwischen mochte Händel, der von Tag zu Tag innerlich reifte, die etwas zudringliche Protection Mattheson's satt bekommen haben, und es bereitete sich jener denkwürdige Conflict vor, der unserm Meister beinahe das Leben gekostet hätte. Am 5. December 1704 wurde Mattheson's Oper „Cleopatra" gegeben, in welcher der Componist den Antonius darzustellen pflegte, jedoch nie versäumte, nach der etwa eine halbe Stunde vor Schluss der Oper stattfindenden Selbstentleibung des Helden wieder in's Orchester hinabzusteigen und den letzten Act selbst vom Flügel aus zu dirigiren. Händel, der ihn, so lange er auf der Bühne thätig war, am Dirigentenpulte vertrat, und in den früheren Vorstellungen bei seinem Wiedererscheinen im Orchester willig den Platz geräumt hatte, widerstand diesmal dem unkünstlerischen Gebahren des Collegen aufs Entschiedenste; dieser aber wurde dadurch und noch mehr durch die Lächerlichkeit seiner Lage so irritirt, dass er beim Verlassen des Theaters seinem Rivalen eine Ohrfeige versetzte. Sofort flogen die jederzeit bereiten Degen aus der Scheide, und es kam auf offenem Gänsemarkt zum Zweikampf, der für beide sehr unglücklich hätte ablaufen können, wenn nicht Mattheson's Klinge im Stossen auf einen breiten, metallenen Rockknopf des Gegners zerprungen wäre. „Es geschah also kein sonderlicher Schade" schliesst Mattheson seinen Bericht über diesen Vorfall „und wir wurden durch Vermittelung eines der ansehnlichsten Rathsherren in Hamburg wie auch der damahligen Opern-Pächter bald wieder vertragen; da ich dann desselben Tages, nehmlich den 30. Dec., die Ehre hatte, Händeln bei mir zu bewirthen, wonächst wir beide auf den Abend der Probe von seiner Almira beiwohnten, und bessere Freunde wurden als vorhin."

Wie in diesem Falle, so bewährte sich Händel's mannhafter Charakter und künstlerischer Ernst auch inmitten des leichtfertigen Treibens der Hamburger Musensöhne, aus welchem er reichliche Anregung für seinen Beruf schöpfte, ohne dabei an Leib oder Seele Schaden zu nehmen. In aller Ruhe und hauptsächlich mit Unterrichtgeben beschäftigt, wartete er den Zeitpunkt ab, wo sich seiner Thätigkeit ein grösseres Feld bieten werde, als die Hamburger Opernbühne, zu der er sich übrigens von vornherein mehr beobachtend als handelnd verhalten hat. In diesem Sinne ist auch die Behauptung einzelner Biographen, er habe einen reformatorischen Einfluss auf das Hamburger Opernwesen ausgeübt, entschieden zurückzuweisen; wie hätte wohl der neunzehnjährige, keineswegs frühreife Jüngling einen solchen gewinnen können, während der Herrschaft des genialen, eben damals auf der Höhe seiner Fähigkeiten und seines Ruhmes angelangten Reinhard Keiser, der alles das in Fülle besass, was ihm noch fehlte? Händel setzte damals, nach Mattheson's, in diesem Falle durchaus glaubwürdigem Bericht „sehr lange lange Arien, und schier unendliche Cantaten, die doch nicht das rechte Geschick oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten. Er wurde aber bald durch die hohe Schule der Oper ganz anders zugestutzt. Er war stark auf der Orgel in Fugen und Contrapunkten, aber er wusste sehr wenig von der Melodie, ehe er an die Hamburgische Oper kam". Schon nach einigen Jahren zeigte es sich, in welchem Umfange er die hier gemachten Erfahrungen zu verwerthen gewusst hat; in der Vorrede eines 1708 in Hamburg aufgeführten Singspiels „die lustige Hochzeit" ist beiläufig auch von ihm die Rede als von dem „anitzo in Italien so hochbeliebten und berühmten Mons. Hendeln". Zunächst, wie gesagt, drängte es ihn nicht, die „hohe Schule" zu verlassen und sich in die Welt zu wagen; als der Prinz Giovanni Gaston de Medici, ein Bruder des Grossherzogs von Toscana, welcher, wie damals viele Standespersonen, Hamburg besuchte und Händel's „Almira" gehört hatte, den Componisten aufforderte, ihn nach Italien zu begleiten, lehnte er es ab. Erst zwei Jahre später, nachdem er noch eine zweite Oper „Nero" zur Aufführung gebracht (1705)[1]) und sich von

[1]) Zwei weitere für Hamburg geschriebene Opern „Florindo" und „Daphne" welche Händel bei seiner Abreise dem Operndirector zurückliess, kamen erst 1708 zur Aufführung.

dem Ertrag seiner Arbeit ein Reisegeld von zweihundert Dukaten erspart hatte, begab er sich auf die Wanderschaft nach dem gelobten Lande der Kunst, wo wir ihm später wieder begegnen werden.

Für jetzt haben wir es noch mit zwei Künstlern zu thun, welche den Schwerpunkt ihrer Thätigkeit in Hamburg gefunden haben, und deren Namen mit der Erinnerung an die erste deutsche Oper eng verknüpft sind: Der eine ist der, dem Leser bereits wohlbekannte Mattheson, der andere der heut vergessene, von seinen Zeitgenossen aber hoch gefeierte Telemann. Johann Mattheson (geb. in Hamburg 1681, gest. daselbst 1764) war von seinem Vater zum Rechtsgelehrten bestimmt, vertauschte aber schon als Knabe das wissenschaftliche Studium mit der Kunst und versuchte sich, nachdem er durch seine vorzügliche Sopranstimme und sein anstelliges Wesen die Aufmerksamkeit des Operndirectors Gerhard Schott erregt hatte, bereits von seinem neunten Jahre an in kleinen Rollen auf der Bühne. In den Jahren 1696 und 1697 trat er in Kiel, wo die Hamburger Oper während des Jahrmarktes zu gastiren pflegte, in grösseren Frauenrollen auf; später bildete er als Tenorist und Capellmeister die Hauptstütze des Unternehmens. Von dem Beifall, den er als Bühnenkünstler fand, berichtet er selbst mit behaglicher Breite und glaubt ihn hauptsächlich durch sein vorzügliches Spiel errungen zu haben; bei seiner Darstellung des Antonius in der von ihm componirten „Cleopatra" habe er u. a. den Selbstmord desselben so natürlich nachgeahmt „dass die Zuschauer ein lautes Geschrei erhoben" wie solches zwei Jahre früher „bei des Mutius Scävola Handbrand, nicht ohne allgemeines doch bald gestilltes Entsetzen geschehen war". Im Jahre 1705 nahm er mit Händel's „Nero", in welchem er die Titelrolle sang, von der Bühne Abschied, da er sich inzwischen das Vertrauen des englischen Gesandten Johann von Wich, dessen Kinder er in der Musik und in den Wissenschaften unterrichtete, in solchem Maasse erworben hatte, dass derselbe ihn zu seinem Secretär ernannte. Die Vielseitigkeit und Arbeitskraft, die er von nun an bis zu seinem Tode bewährte, ist geradezu bewunderungswürdig. Mit den classischen Sprachen, wie auch mit dem Italienischen und Französischen bereits gründlich vertraut, studirte er nun auch mit Erfolg das Englische, sowie die für seinen neuen Beruf nöthigen Zweige der Rechtswissenschaft, so dass er bald in der Lage war, auch während der häufigen Abwesenheit des

Gesandten die Geschäfte in stets befriedigender Weise zu führen. Dabei aber entsagte er der Musik keineswegs, fuhr vielmehr fort, Werke aller Gattungen zu componiren, und begann zugleich eine schriftstellerische Thätigkeit, die sich von Jahr zu Jahr erweiterte und für die Musikwissenschaft in hohem Grade erfolgreich geworden ist.

Von seiner rastlosen Geschäftigkeit auf den verschiedensten Gebieten giebt er in seiner Selbstbiographie („Ehrenpforte“ S. 202) ein anschauliches Bild: „Wir müssen hier wegen der vielen Materien über manche wichtige Begebenheit hinwischen, und nur in einer kleinen Probe zeigen, wie heute Stein und Kalck“ (bezieht sich auf den von ihm selbst geleiteten Bau seines Hauses) „morgen Sang und Klang und übermorgen Thron und Kron eines arbeitssamen Mannes Vorwürffe gewesen sind. Und das geschah nicht zu gewissen, bestimmten Zeiten, sondern mehrentheils unvermuthlich, wenn z. E. etliche ausgebliebene Posten auf einmahl ankamen, oder etwa ein Expresser anlangte. Fort! mit den Noten. Weg! mit der Bleischnur. Die eine Cypher dort her! um geheime Schrifften aufzulösen; die andre auf jenem langen Tische ausgebreitet, um mit dergleichen Schrifften wieder zu antworten; alles hernach fein in's Reine gebracht; datirt; subscribirt; paraphirt; rubricirt; numerirt; protocollirt; registrirt; sauber gefalten; fest gepackt; wohl versiegelt; gehörig adressirt; sicher spedirt; den Boten instruirt etc. O, ha! — fügte es sich denn, das solche hochgebotene Arbeit bald ihre Endschafft erreichte (wiewohl sie auch bey andern Umständen, nicht selten, statt Stunden oder Tage, so viele Wochen oder Monathe erforderte) und der Staats-Courier, mit seinem wichtigen Briefbündel, über Hals und Kopf, abgefertiget war; ach! wie ruhig liessen sich denn die Fächer abmessen; ja, wie süss lächelte nicht ein halbfertiger Satz von Gamben und Traversen, den irgend eine Püchon, oder ein Campioli singen sollte?“ Das Compliment des „niemals Müssigen“, welches sich Mattheson an anderer Stelle macht, hat er in der That verdient; freilich aber befindet sich unter seinen Arbeiten Vieles von höchst zweifelhaftem Werth. Als Componist weit weniger begabt als Keiser, aber ebenso leichtfertig wie dieser, hat er mit Ausnahme einiger noch heute beachtenswerther Clavierstücke nichts geschrieben, was ihn überlebt hat oder dessen würdig gewesen wäre; übrigens musste er auf das Componiren, wie auch auf die Verwerthung seiner, mit Recht geschätzten Fähigkeiten als Sänger, Orgel- und Clavierspieler schon verhältnissmässig früh verzichten, da er seit seinem vierundzwanzigsten

Jahre an Harthörigkeit litt und dies Uebel sich mit der Zeit bis zu völliger Taubheit steigerte.[1])

Um so eifriger ergab er sich in Folge dessen der Schriftstellerei, und die Verdienste, die er sich auf diesem Gebiete um die Praxis und die Theorie seiner Kunst erworben hat, reichen hin, um seinem Namen auch bei der Nachwelt ein ehrenvolles Andenken zu sichern. „Er führte" sagt von Dommer (a. a. O. 432) „eine, je nach Umständen, grobgeschnittene, spitzige, humoristische, allezeit aber geistreiche, gewandte und ungemein rasche Feder, mit welcher er manchen verwundet, manchen Scandal angerichtet, aber auch manches Vorurtheil aus der Welt geschafft, Viele belehrt und manchen Strauss für Wahrheit und Aufklärung ritterlich ausgefochten hat. Zweifel an seiner Unfehlbarkeit aber konnte er nicht gut vertragen und hatte dafür ein ausgezeichnetes Gedächtniss; jeder, der solche sich zu Schulden kommen liess, bekam gewiss bei nächster Gelegenheit seine Feder als einen Zaunpfahl zu kosten." Unter seinen schriftstellerischen Arbeiten, deren er nicht weniger als 88 veröffentlicht hat, befinden sich neben den musikalischen auch zahlreiche politischen und schönwissenschaftlichen Inhaltes. Von den ersteren sind die bedeutendsten: „Das neu eröffnete Orchester" 1713 (Hamburg, woselbst auch die sämmtlichen nachstehend genannten Werke erschienen); „Das beschützte Orchester" 1717; „Das forschende Orchester" 1721; „Critica musica" lieferungsweise herausgekommen 1722—25; „Der musikalische Patriot" 1728. „Grosse Generalbassschule" 1731; „Kleine Generalbassschule" 1735; „Kern melodischer Wissenschaft" 1737; „Der vollkommene Capellmeister" 1739, welches Werk den Inhalt des vorher genannten grösstentheils reproducirt, und überdies noch eine Fülle lehrreicher, für das Verständniss der Tonkunst seiner Zeit wichtiger Bemerkungen enthält; endlich „Grundlage einer Ehrenpforte" 1740, eine Sammlung meist werthvoller Musiker-Biographien, unentbehrlich zum Studium der Musikgeschichte des vorigen Jahrhunderts. Die drei erstgenannten Werke danken ihre Entstehung dem von Mattheson mit besonderem Eifer begonnenen und durchgeführten Kampfe gegen die Solmisation (Einleitung S. 24); derselbe war hervorgerufen durch den als Theoretiker hochange-

[1]) Dies hinderte ihn nicht, noch längere Zeit neben seinem Gesandtschaftsposten die Stelle eines *Cantor cathedralis* am Dom zu bekleiden, mit welcher die Würde eines *Canonicus minor* verbunden war. Erst 1728 sah er sich durch sein Leiden veranlasst, diese Aemter, deren Ertrag übrigens zu ihren Mühen in keinem Verhältniss stand, niederzulegen.

sehenen Erfurter Organisten Johann Heinrich Buttstett (1666—1727), welcher in einer Schrift „Ut re mi fa sol la. Tota musica et harmonia aeterna“[1]) für die Solmisation und das ältere, auf die Kirchentöne gegründete Tonsystem eingetreten war, nachdem Mattheson kurz zuvor in seinem „Neueröffneten Orchester“ beide als überwunden und dem musikalischen Fortschritt hinderlich verworfen hatte. In diesen Streit wurde später fast das ganze musikalische Deutschland hineingezogen, da Mattheson mittlerweile alle tonkünstlerischen Autoritäten um ihr Zeugniss ersucht, und die zu seinen Gunsten lautenden Erkenntnisse publicirt hatte. Indessen behielt die Partei des Fortschritts schliesslich die Oberhand, ungeachtet der mächtigen Alliirten auf Buttstett's Seite, unter ihnen der Wiener Obercapellmeister J. J. Fux (S. 365), und Hamburg durfte zu seinen musikalischen Ruhmestiteln noch den hinzufügen, dem alten Tonsystem das Garaus gemacht und dem des Dur und Moll zur Alleinherrschaft verholfen zu haben.[2])

---

[1]) Eigenthümlicherweise sind die Solmisationssilben auf dem Titel verstellt; derselbe lautet:

Ut, Mi, Sol
Re, Fa, La.
Tota musica et Harmonia aeterna
oder
Neu-eröffnetes, altes, wahres, eintziges und ewiges
Fundamentum Musices
entgegengesetzt dem neu-eröffneten *Orchestre etc.*
von Johann Heinrich Buttstett.

Der Inhalt des Werkes zerfällt in zwei Theile: „Refutatoria“ und „Informatoria“; sein polemischer Charakter ergiebt sich bereits aus den Eingangsworten der Vorrede, wo der Verfasser die Absicht ausspricht „die Irrthümer Derer so da vor Gelehrt angesehen seyn wollen“ zu widerlegen.

[2]) Wie bei dieser Gelegenheit die Geister besonders heftig auf einander platzten und Mattheson's rücksichtslose, häufig kleinliche Kampfesweise auf der einen Seite Bewunderung, auf der andern Erbitterung hervorrief, so sehen wir auch noch heute die Urtheile über den Hamburger Kritiker und den durch ihn hervorgerufenen Streit schroff auseinandergehen. Ludwig Meinardus lässt in seiner Schrift „Johann Mattheson und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst“ (Leipzig 1879) seinen Helden nur im allergünstigsten Lichte erscheinen. In seinen sämmtlichen Schriften vermisst er „weder Consequenz des Denkens noch Schärfe des Urtheils noch auch gründliches Wissen“; er preist seine „Offenherzigkeit, indem er auch die unbedeutendsten Regungen des Kopfes und Herzens für werthvoll genug hielt, um sie oft mit Salbung und Emphase vor der Oeffentlichkeit auszukramen“ (gemeiniglich gilt diese Eigenschaft als das Merkmal eines aufgeblasenen Schwätzers) — in der Solmisationsfrage endlich steht er so unbedingt auf Mattheson's Seite, dass er sogar den würdigen Fux nicht schont und ihm Eitelkeit und Eigensinn vorwirft. Ganz anders lautet die Meinung Heinrich Bellermann's, den wir bereits S. 368 als eifrigen Anhänger Fux' kennen ge-

Georg Philipp Telemann (geb. 1681 in Magdeburg, gest. 1767 in Hamburg) zeigte schon als Schüler ungewöhnliche musikalische Begabung. Im Alter von zwölf Jahren componirte er eine Oper „Sigismundus“ und war bereits im Stande, an Stelle des Cantors den Gesangunterricht zu leiten. Wenn er gleichwohl im Jahre 1701 die Universität Leipzig bezog, um die Rechte zu studiren, so wurde dieser Plan doch schon im folgenden Jahre

lernt haben. Er bezeichnet Mattheson's Verhalten bei dem Streit um die Solmisation (Allgem. Mus. Zeitung 1874. S. 534) als das eines „echten literarischen Raufboldes“ und kommt zu dem Schlusse: „Ueber Mattheson ist die Zeit längst hinweggegangen. Niemand wird heutzutage aus seinen theoretischen Schriften noch Belehrung schöpfen können. Sie sind grösstentheils angefüllt mit ungeniessbaren Schimpfereien, platten Rohheiten, und liefern uns den Beweis, dass ihr Verfasser unfähig war, auch nur im Entferntesten die geschichtliche Entwickelung unserer Kunst zu begreifen und sich in die Auffassungs- und Vorstellungsweise Anderer zu versetzen. Er schüttete überall das Kind mit dem Bade aus und es ist nur zu bedauern, dass sich zu seiner Zeit manche Männer von Bedeutung durch sein brutales und unverschämtes Wesen einschüchtern liessen.“ — Eine durchaus objective Charakteristik Mattheson's finden wir bei Riehl („Musikalische Charakterköpfe“ I. 37), wo es u. a. heisst: „Bei dem Einblick in Mattheson's classische Gelehrsamkeit und Belesenheit kann es manchem Philologen schwindlich werden. Er ist aber auch hier durchaus nicht der Mann, der sein Licht unter den Scheffel stellte, und man muss nicht glauben, dass er die gelehrten Goldflitter alle selber gemacht habe, die er sich so reichlich auf den Rock näht ... Der grosse Mann und der Geck grenzen bei ihm stets sehr nahe zusammen ... Er gehört zu den Schriftstellern, die aus Furcht, einen guten Gedanken im Dintenfasse zurückzulassen, dasselbe lieber gleich bis auf den untersten Bodensatz ausschreiben. Staunen muss man aber doch über die wunderbare Frische und Fülle dieses ruhelosen Geistes, wenn man eingedenk solcher Vielschreiberei seine Hauptwerke prüft und den reichen Schatz eigener, tiefsinniger Gedanken überschaut, der zwischen allerlei zopfigem Geschnörkel darin geborgen ist. In seiner schneidenden, aphoristischen Kritik gemahnt Mattheson oft an Lessing, dessen Adel der Gesinnung und der classischen Form er freilich vermissen lässt. Wenn dieser durch seinen Laokoon in einer für die bildende Kunst so epochemachenden Weise gerade den Punkt traf, welcher den eigentlichen Kern des Zopfes bildete, nämlich die willkürliche Vermischung des Endziels, der Formen und Ausdrucksmittel in den verschiedenen Künsten, so geschah dasselbe, und zwar nicht minder einschneidend, viel früher schon auf musikalischem Gebiete durch Mattheson. Gewaltig zieht er zu Felde gegen jene Zopfmusikanten, welche die Aufgaben der Poesie und Malerei in die Musik hineintrugen, wie wenn etwa Einer den Wahnsinn des Königs Saul durch verrückte Harmoniefügungen darstellte und bei der Bibelstelle: „Da ist nicht Einer, der Gutes thut“ die vier Stimmen in falschen Fortschreitungen einfallen lässt ... In Mattheson's „vollkommenem Capellmeister“ ist der Grundbau einer Aesthetik der Tonkunst gegeben, auf dessen Hauptpfeilern unsere Kunstphilosophen bis in die neueste Zeit weiter gebaut haben. In keckem Uebermuth wurden von ihm und seinen Gesinnungsgenossen die letzten Trümmer des mittelaltrigen Tonsatzes niedergeworfen, aber es lugt die Ahnung einer berechtigten Zukunft aus der oft bis zum Geckenhaften eitlen Selbstgefälligkeit dieser Zerstörer in Allongeperücken.“

aufgegeben, da er inzwischen mit Kuhnau so wie in dem benachbarten Halle mit Händel in Berührung gekommen war und beschlossen hatte, dem einen im Contrapunkt und in der Fuge, dem andern in melodiöser Erfindung gleich zu kommen. Gelegenheit zu praktischer Wirksamkeit fand er ebenfalls in Leipzig nachdem man ihm die Stelle eines Musikdirektors und Organisten an der „Neuen Kirche" sowie die Leitung des *Collegium musicum* übertragen hatte. Im Jahre 1704 wurde er vom Grafen Promnitz zu Sorau als Capellmeister angestellt, und hier widmete er sich, im Gegensatz zu seinem älteren Collegen Printz, vorzugsweise der neueren Musik, namentlich der französischen des Lully und des Campra. Hierauf bezieht sich eine Stelle aus seiner Selbstbiographie (in Mattheson's „Ehrenpforte", S. 360), wo es heisst: „Endlich hatte ich in Sorau noch das Vergnügen, mit dem berühmten Herrn Wolfgang Caspar Printz, Cantor daselbst, umzugehen, wobey er einen Heraclitum und ich einen Democritum vorstellete. Denn er beweinte bitterlich die Ausschweiffungen der itzigen melodischen Setzer: wie ich die unmelodischen Künsteleien der Alten belachte." Von hier kam Telemann als Concertmeister nach Eisenach, wo er sich auch als tüchtiger Violinvirtuose bewährte; dann wirkte er einige Jahre als Capellmeister der Barfüsser- und Catharinenkirche in Frankfurt a. M., bis er 1721 unter glänzenden Bedingungen zur Leitung des musikalischen Chores und als Cantor des Johanneum's nach Hamburg berufen wurde. Hier scheint er den durch seine Erfolge in ganz Deutschland und sogar in Paris hochgespannten Erwartungen völlig entsprochen zu haben, denn als ihm zwei Jahre später das durch Kuhnau's Tod erledigte Cantorat der Leipziger Thomaskirche angetragen wurde, beeilten sich die Hamburger „durch ansehnliche Verbesserung seines Unterhaltes" (wie es in der „Ehrenpforte" heisst) ihn auf's Neue und bleibend an ihre Stadt zu fesseln.

Man hatte in Hamburg noch besondere Ursache, sich den Besitz eines Künstlers von Telemann's Bedeutung zu sichern, weil man die Hoffnung hegte, er werde der tief gesunkenen Oper neue Lebenskraft zuführen. In diesem Sinne übertrug man ihm neben seinen übrigen Aemtern das eines Operncomponisten mit einem Gehalt von 300 Thalern, und schon im Jahre nach seiner Ankunft begann er seine Thätigkeit als solcher mit der Oper „Der geduldige Sokrates", welcher er bis in die dreissiger Jahre hinein noch zahlreiche andere folgen liess. Indessen wurden diejenigen gründlich enttäuscht, welche von ihm einen heilsamen

Einfluss auf das Publicum der Hamburger Oper erwartet hatten, nachdem dasselbe auf der Stufenleiter der Geschmacks-Verwilderung schon so weit gelangt war, dass es beispielsweise an den sogenannten Quodlibets, aus verschiedenen Werken zusammengeflickten Opern,[1]) Gefallen fand, das Verständniss und die Theilnahme für das Musikdrama als Kunstwerk aber völlig verloren hatte. Was einem Keiser nicht gelungen war, konnte dem nach Seiten der Erfindung weit geringer begabten Telemann noch weniger gelingen. Zwar liess seine Musik an melodischem Flusse und contrapunktischen Finessen nichts zu wünschen übrig, wohl aber an Originalität, und diesen Mangel suchte er durch kleinliche Künsteleien zu ersetzen; überdies führte ihn seine Liebhaberei für die französische Musik — „der vornehmste unter den gescheuten Nachahmern der Franzosen" nennt ihn Mattheson („Kern melodischer Wissenschaft" S. 111) — zu einer Gesuchtheit des Ausdrucks und Geschraubtheit der Deklamation, die ihm den Weg zur Popularität nothwendigerweise verschliessen mussten. Sein schlimmster Fehler aber war die Vielschreiberei: an Productivität steht er unter den Künstlern aller Zeiten unerreicht da, wie dies ein von ihm selbst in der „Ehrenpforte" mitgetheiltes Verzeichniss seiner innerhalb achtzehn Jahren zu Hamburg vollendeten Compositionen beweist. Wir finden dort, um nur Einiges aus der Unzahl der von ihm namhaft gemachten Werke hervorzuheben, „12 Jahrgänge" (Kirchenmusiken für jeden Sonn- und Festtag), „viele umfängliche Stücke mit Trompeten und Paucken, zu hohen Festtagen; etwa 700 Arien, so ich in den Singestunden anschreiben lassen; 19 Passions-Musiken, worunter zwo gantz poetisch und zu deren einer, nehmlich dem Seeligen Erwägen die Worte von meiner Feder sind; 16 Oratorien zum jährl. Bürgercapitains-Gastmahle; etwa 35 Stück hiesiger Opern etc.; zwo Opern Stilico und Adelheid nach Bayreuth; drei Operetten nach Eisenach;[2]) bei 600 Ouvertüren, Trii, Concerte etc. für hiesige und auswärtige Liebhaber."

Nachdem auch Telemann's Bemühungen um die Oper sich

[1]) Ohne Zweifel waren diese Opern-Zerrbilder eine Nachahmung der französischen *Spectacles coupés* (S. 217). Auch in Italien waren sie unter dem Namen *Pasticcio* bekannt, und zeitweilig so beliebt, dass selbst Gluck sich im Anfange seiner Laufbahn zur Bearbeitung eines solchen veranlasst gesehen hat.

[2]) Telemann führte ausser anderen Titeln auch die eines Markgräflich Bayreuther und fürstlich Eisenachischen Capellmeisters, mit welchen ein Jahrgehalt verbunden war, wogegen er die Verpflichtung hatte, alljährlich einige Werke für die dortigen Höfe zu schreiben.

als erfolglos erwiesen hatten, mussten selbst ihre eifrigsten Verehrer die Hoffnung aufgeben, sie vor dem Untergange zu retten. Keiser, der 1728 an Mattheson's Stelle das Cantorat am Dom übernommen hatte und von da an vorwiegend Kirchenmusik componirte, lieferte zwar dann und wann noch ein Werk für die Bühne, besass aber jetzt noch weniger als früher die Kraft, sie von der abschüssigen Bahn ab auf den richtigen Weg zu lenken. Nach Aufführung seiner letzten dramatischen Arbeit, der Oper „Circe" (1734) zog er sich ganz von der Oeffentlichkeit zurück, und bei seinem fünf Jahre später erfolgten Tode hatten die Hamburger Kunstfreunde ihren einstigen Liebling bereits völlig aus dem Gedächtniss verloren. Den gänzlichen Zusammenbruch der Bühne, auf welcher er einst gefeiert worden war, hat er nicht mehr erlebt: erst 1740 wurde der Scheinexistenz, welche die Oper während der letzten Jahre geführt hatte, durch die Ankunft einer italienischen Truppe unter Leitung des Impresario Angelo Mingotti ein Ende gemacht.[1]) Hiermit gelangte die Jugendepoche der deutschen Oper zum Abschluss. Die Ungunst der Verhältnisse hat es ihr versagt, schon damals als ein Ganzes zur Reife zu gelangen, vom musikalischen Gesichtspunkte aus erscheint sie jedoch von höchster Bedeutung. „Wenn man auf dem natürlichen historischen Wege" sagt Chrysander (a. a. O. I. 81) „nämlich auf dem Gange durch Deutschland im 17. Jahrhundert endlich bei Keiser anlangt, so überkommt Einen plötzlich das Gefühl des Frühlings: seine Töne sind wirklich gestaltet wie die ersten Blüthen der neu erwachenden Natur, ebenso zierlich, klein und behende, ebenso verwelklich und von derselben untadligen Schönheit". Die Zierlichkeit der Formen aber hinderte die deutsche Oper, wie derselbe Autor weiterhin ausführt, sich mit solcher Entschiedenheit auf dramatische Zwecke zu richten wie die der Franzosen, andererseits blieb ihr in allen Tugenden des Gesanges, in Arie und Duett, die der Italiener weit überlegen: so nahm sie beiden gegenüber eine eigenthümliche Mittelstellung ein, war aber nicht selbständig genug, um sich als dritte Macht dauernd

[1]) In dem, der Hamburger Stadtbibliothek gehörigen Exemplar des „Musikalischen Patrioten" von Mattheson findet sich unter den vom Autor hinzugefügten handschriftlichen Ergänzungen der folgende Bericht über das melancholische Nachspiel der einstigen Herrlichkeit: „Endlich wurde das alte Opernhauss, so über 70 Jahre gestanden, auf dem Einbeckischen Hause von der Wittwe Sentruppen mit allen Maschinen öffentlich im Ausruf an einen Zimmermeister, Namens Marquard, um 3025 Mark Banco verkaufft. Solches geschah 1750 d. 7 Januarii."

erhalten oder gar den anderen gleichberechtigt an die Seite treten zu können. Es bedurfte noch gewaltiger Umwälzungen, bis Deutschland hinlänglich gereift war, um unter Führung Gluck's und Mozart's auf dem Felde des musikalischen Drama dem Auslande ebenbürtig gegenüber zu treten. Zunächst bot sich den deutschen Tonkünstlern eine andere nicht minder wichtige Aufgabe dar: die Weiterführung und Vollendung des von Heinrich Schütz so kraftvoll in Angriff genommenen Wunderbaues der protestantischen Kirchenmusik. Im Verlaufe dieser Entwickelung werden wir noch einmal die Künstlergruppe Keiser, Mattheson, Telemann auftreten sehen, und uns der Verdienste erinnern, welche sich diese tapferen Vorkämpfer der deutschen Oper auch auf dem Gebiete der geistlichen Musik erworben haben.

V.

Passion und Oratorium bis zum Höhepunkt ihrer Entwickelung.

Wie die protestantische Kirchenmusik durch die Berührung mit dem dramatischen Gesange auf Kosten ihrer Reinheit eine wesentliche Veränderung erleiden musste, haben wir wiederholt zu beobachten Gelegenheit gehabt. Bis Ende des 17. Jahrhunderts sahen wir sie noch kräftigen Widerstand leisten gegen die Ueberfluthung durch die Oper; dann aber wurde die Liebhaberei für den theatralischen Gesang so allgemein, dass ihr Fortbestehen als eigenartige Kunstgattung ernstlich gefährdet war, und in den Kreisen der kirchlich Gesinnten berechtigte Bedenken gegen die fernere Verwendung des dramatisch-weltlichen Gesanges zu geistlichen Zwecken laut wurden.

Werfen wir einen Blick auf die kirchlichen Verhältnisse des protestantischen Deutschlands am Ausgang dieses Jahrhunderts, so sehen wir dem Stamme der Rechtgläubigen die Partei des Pietismus gegenüber stehen, eine, die evangelische Kirche durchdringende, zu Neubildungen begeisternde Regung, die, von den Kreisen der Geistlichkeit ausgegangen, bald auch die der Laien

erfasste und überall zahlreiche Anhänger fand.[1]) Im Widerspruch mit den Orthodoxen, welche behaupteten, dass der heilige Geist schon im Bibelwort wohne, und dass, wie im Katholicismus — der Geistliche als Träger einer göttlichen Amtsgewalt allein die Rechtfertigung der Gemeinde vermitteln könne, behaupteten die Pietisten, die Bibel bleibe ohne innere Erleuchtung nur todter Buchstabe und die religiöse Selbstthätigkeit auch des Ungelehrten sei Hauptbedingung eines wahrhaft kirchlichen Lebens. Eine solche, dem Grundprincip des Protestantismus durchaus entsprechende Anschauungsweise war wohl geeignet, die Vielen, welche in dieser Epoche kirchlicher Verknöcherung und zelotischer Blindheit des idealen Aufschwunges bedürftig waren, zu gemeinsamem Streben zu vereinen. Auch wusste der Pietismus allen Anfeindungen Trotz zu bieten, obwohl er sich mit fortschreitender Entwickelung in seinem Inneren nicht durchweg rein erhielt und nicht selten durch Ausartungen, phantastische Uebertreibungen, zu denen sich besonders das weibliche Geschlecht hinreissen liess, begründete Aergerniss erregte.

Mit zunehmender Verbreitung des Pietismus und gesteigertem Eifer seiner Anhänger wurde selbstverständlich auch die Tonkunst von ihm beeinflusst; seine Wirkung auf den Gemeindegesang, wie sie sich in dem, aus dem Schoosse der Partei hervorgegangenen, von Francke's Schwiegersohn Freylinghausen herausgegebenen Gesangbuche kund giebt,[2]) war jedoch nicht

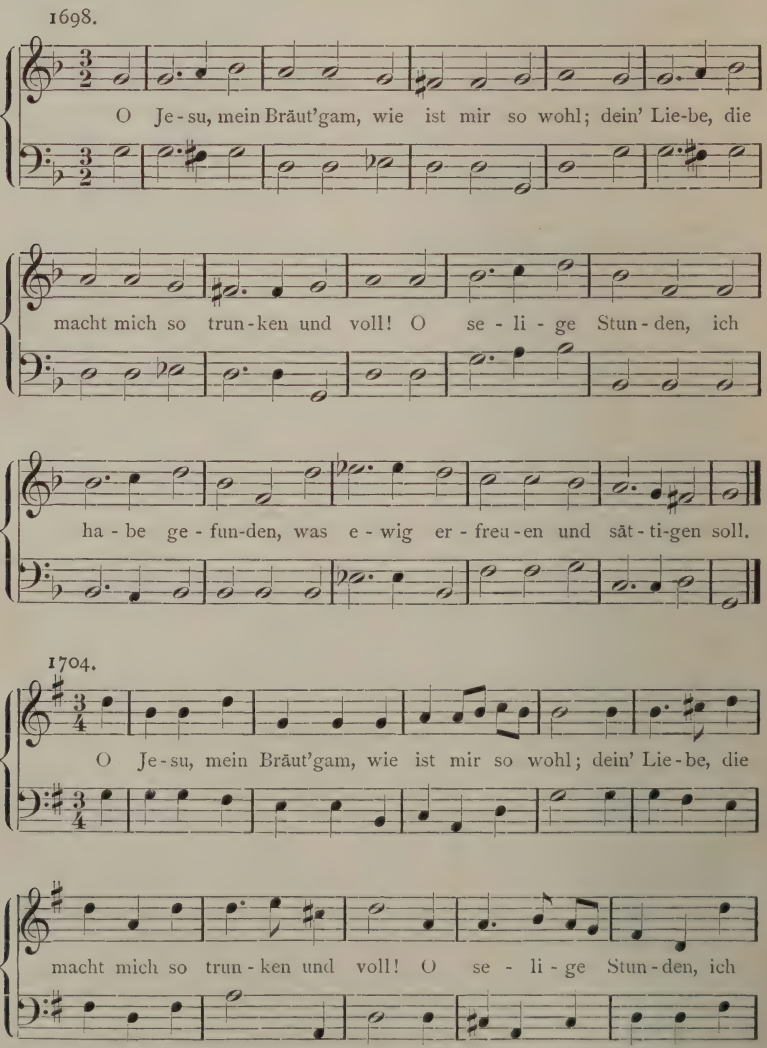
---

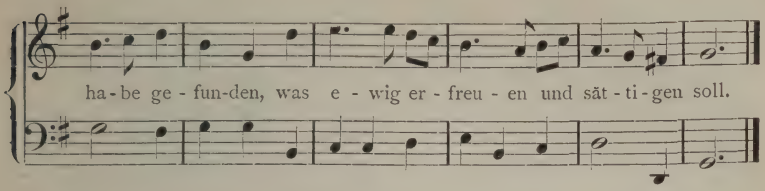
[1]) Seinen Ausgangspunkt nahm der Pietismus in Leipzig, wo sich 1686 eine Anzahl jüngerer Theologen, an ihrer Spitze August Herrman Francke, vereinten und, nachdem sich auch Studirende ihnen angeschlossen, unter dem Namen *Collegium philobiblicum* zum Zwecke gemeinsamer Forschung und Andachtsübung zusammentraten. Im folgenden Jahre bekannte sich der Dresdener Hofprediger Philipp Jacob Spener, der in seinen 1675 erschienenen „Pia desideria" bereits die neue Richtung eingeschlagen hatte, offen zu den Grundsätzen des Pietismus, und nunmehr nahm die Bewegung solchen Umfang an, dass die orthodoxe Partei ihr nicht länger ruhig zusehen konnte und von der Kanzel wie vom Katheder heftig gegen sie zu eifern begann. Nichtsdestoweniger griff sie immer weiter um sich, namentlich seitdem die pietistischen Häupter sich gewissermaassen eine Märtyrerkrone errungen hatten: Spener fiel beim sächsischen Hofe in Ungnade und wandte sich 1691 nach Berlin, wo er als Probst der Nicolaikirche angestellt wurde, Francke wurde in demselben Jahr aus seinem Pfarramt in Erfurt, zu welchem er inzwischen berufen war, vertrieben und fand bald darauf einen dauernden Wirkungskreis in Halle, welches von da an der Hauptsitz des Pietismus wurde.

[2]) Dasselbe erschien 1704 in Halle unter dem Titel „Geistreiches Gesangbuch, den Kern alter und neuer Lieder, wie auch die Noten der unbekannten Melodeyen in sich haltend."

eben eine heilsame, denn die Zugeständnisse, welche man bei der Bearbeitung der darin enthaltenen Lieder dem Geschmacke des Publicums gemacht hatte, waren vom Geiste der Zeit dictirt, einer Zeit, die über der Oper und dem galanten Tonspiel der Instrumente, die musikalischen Traditionen des Protestantismus, das Vermächtniss eines Luther, Hasler, Eccard längst vergessen hatte. Mit grösserem Rechte als zu Luther's Zeiten konnten die Anhänger des Alten in diesem Falle die Vermischung des Kirchlichen mit dem Weltlichen verurtheilen und sie „eine boshafte List des Satans" nennen, „um heimlicherweise den pietistischen Sauerteig zum Verderben der Kirche Gottes einzuschwärzen." Wie kurz zuvor in der Hamburger Opernfrage, so wurde auch jetzt die Entscheidung der Universitäten angerufen, und diese fiel ebenfalls zu Ungunsten des Pietismus aus. „Es sind" so heisst es in einem von der theologischen Facultät der Wittenberger Universität über das Freylinghausen'sche Gesangbuch abgegebenen Gutachten „die Melodeyen bei einem evangelischen Lutherischen Gesangbuch dergestalt zu ordiniren, dass die Gesänge sowohl in ihrem *metro*, als darauf gesetzten Composition und Noten, etwas ernsthaftes, andächtiges und gottseliges in sich fassen, nicht aber auf eine üppige, leichte und fast liederliche Art der weltlichen Gesänge hinauslaufen. Denn es ist allerdings in der Music, darinnen die Lieder gesetzt sind und gesungen werden, etwas, wodurch das menschliche Herz sowohl in Freude als Trauer gesetzt, und also durch eine gewisse springende und tanzende Art von Melodeyen wohl gar in eine empfindliche Veränderung und Anfang einer Raserei gebracht werden kann; da denn diese und noch mehrere Uebelstände es nicht wohl verstatten wollen, solche springende, hüpfende und leichtsinnige Lieder, sowohl in der Kirche singen zu lassen, als denen Leuten zu ihrer Hausandacht zu recommendiren und in die Hände zu legen, maassen dieses sowohl wider die Gravität und Hoheit der Sache, als auch der Gewohnheit der alten und bisherigen evangelischen Kirche läuft, als welche viel von einer andächtigen und gravitätischen Melodey gehalten, wie man aus dem christlichen Glauben und denen Liedern „Ach Gott vom Himmel", „Ein feste Burg" benebst andern genugsam ersehen kann; dahingegen man unter allen Gesängen Lutheri und anderer reinen Lehren kein einziges auf dactylische Verse, oder eine sonst gar sehr springende und hüpfende Melodey gerichtetes Lied antreffen und finden wird." Allerdings liefert das Freylinghausen'sche Gesangbuch hinreichende Belege, dass diese Vorwürfe nicht unbegründet waren:

Ein Vergleich der folgenden, von Winterfeld (Evangel. Kirchengesang, Band III. Beilage No. 32a und 32b) mitgetheilten Melodien des Liedes „O Jesu, mein Bräutigam“, deren erste einem Darmstädter Gesangbuch von 1698, die zweite der obengenannten Sammlung angehört, muss uns überzeugen, dass die musikalische Richtung des Pietismus eine ungesunde war:





Mit Recht wundert man sich, geistliche Lieder von so ausgeprägtem Tanzcharakter in einem Kreise geduldet und sogar gepflegt zu sehn, der, wie die Pietisten, die Abwendung von allen weltlichen Freuden als wesentliche Bedingung eines gottgefälligen Lebens betrachtete. Die Vertheidiger dieser Musikrichtung behaupteten, das was unter gewöhnlichen Umständen zu vermeiden sei, dürfe, sofern es Ausdruck der Wonne, des Jubels der unsterblichen Seele sei in rein geistiger Freude, nicht allein für erlaubt, sondern für löblich und heilsam gelten Der Leib könne tanzen zum Verderben der Seele; tanze diese, so könne es nur sein in der seligen Freude im Herrn, und die Töne der tanzhaften Singweise, die dem Unreinen vielleicht ein Stachel freventlicher Begier sein könnten, seien dem Reinen auf immer geheiligt durch die frommen Worte der Dichtung, die mit ihnen erklängen. „Es mag dahin gestellt sein" fügt Winterfeld dieser stark sophistisch angehauchten Vertheidigung eines künstlerisch mehr als zweifelhaften Gebahrens hinzu „ob bei der Anwendung weltlicher Formen für den Ausdruck des Geistigen, ein gleiches Streben nach Heiligung des Weltlichen obgewaltet habe wie früher, beim Eindringen des Volksgesanges in die Kirche; ob nicht vielmehr das Trachten darin zu erkennen sei, auf erlaubte Weise mit der Weltlust sich abzufinden, die, wenn auch mit Maass und Ziel, doch einmal ihr Recht verlange. Soviel jedoch ist gewiss: stellen wir die zu Kirchenweisen umgewandelten Volksmelodien des ersten Jahrhunderts der Kirchenreinigung neben die tanzhaften Weisen des beginnenden 18. Jahrhunderts, so werden wir nicht zweifelhaft sein können, dass in jenen das echte Gepräge des Kirchlichen obwalte, während diese, wo wir die Dichtung nicht kennen, eine ganz andere Bestimmung zu haben uns scheinen müssen."

Nach Allem, was im vorigen Capitel über das geistige und im Besondern über das musikalische Leben Hamburg's an der Wende des 17. und 18. Jahrhunderts mitgetheilt wurde, wird der Leser ohne Weiteres verstehen, wie das Eindringen der dramatischen Musik in die Kirche gerade hier zu den lebhaftesten

Erörterungen führen musste. Hatte doch der „Sauerteig" des Pietismus schon bei seinem ersten Erscheinen in Hamburg am Ende des 17. Jahrhunderts eine solche Gährung hervorgebracht, dass gelegentlich eines Streites des orthodoxen Predigers Meyer (Jacobikirche) mit seinem pietistischen Collegen Horb (Nicolaikirche), einem Schwager Spener's, ein förmlicher Aufruhr entstanden war. Das Gebiet der Kunst blieb vorläufig, wie in den ersten Jahren der Oper, ein neutrales; ja, wenn damals der Prediger Elmenhorst durch seine Operntexte die dramatische Musik förderte, so sehen wir jetzt ebenfalls ein Mitglied der Geistlichkeit, den nachmaligen Jacobi-Prediger Erdmann Neumeister, durch seine 1700 erschienenen „Madrigalischen Cantaten" in freier Dichtung, mit gänzlichem Beiseitelassen des Bibelwortes und des Chorals, dem theatralischen Gesange den Weg in die Kirche ebnen. Wieder aber waren die Dichtungen Ursache, dass das anfängliche gute Einvernehmen der Parteien ein Ende nahm, und bald darauf ein Kampf entbrannte, der jahrelang fortgesetzt und weit über die Grenzen Hamburg's hinausgetragen wurde. Den Anlass dazu gab eine von dem als Operndichter uns schon bekannten Hunold-Menantes verfasste und 1704 in der stillen Woche mit Musik von Keiser aufgeführte Passion, betitelt „Der blutige und sterbende Jesus", welche durch ihre grobsinnliche, das Bibelwort durchaus vermeidende Sprache nicht weniger als durch ihre theatralische Musik in den Kreisen der Rechtgläubigen grossen Anstoss erregte. Die Abweichung von der älteren Form der Passion, die Einschiebung mehrerer Cantaten, sogenannter *Soliloquia* an Stelle der Kirchengesänge, endlich das Fehlen des Evangelisten sucht der Dichter mit der Bemerkung zu entschuldigen „man habe gemeint, das Leiden, welches wir ohne dies nicht lebhaft genug in unsre Herzen bilden können, bei dieser heiligen Zeit nachdrücklicher vorstellen zu können, wenn man es durchaus in Versen und sonder Evangelisten, gleichwie die italienische sogenannte Oratorien abfasste, dass alles auf einander aus sich selber fliesset." Er fügt hinzu: „Es ist ja hoffentlich keine Sünde, wenn einer im Namen des Evangelisten nicht mitsinget, sondern, statt dass dieser singt ‚die Jünger sprachen den Lobgesang nach dem Abendmahle' solches die Jünger selber thun, um durch eine schöne Musik einen besseren Nachdruck in den Herzen wahrzunehmen. Denn der Evangelist, würde, wenn man ihn da einführt, fast alles allein gesungen haben, da doch eine Abwechselung schöner Stimmen, die zur Ehre Gottes gewidmet sein sollen, so anmuthig ist, als untadelhaft."

So wenig man diese Ansichten im conservativen Lager gelten lassen konnte, so eifrig wurden sie von den Freunden des Fortschritts verfochten, vor allen von den Componisten, für die es gewissermaassen eine Lebensfrage war, sich von dem einmal occupirten Terrain nicht wieder abdrängen zu lassen. Der Anwalt der letzteren, der allezeit schlagfertige Mattheson, liess es auch bei dieser Gelegenheit an wuchtigen Hieben nicht fehlen, wie u. a. aus seinem, in dem derben Ton jener Zeit geführten Briefwechsel mit dem Göttinger Professor Joachim Meyer[1]) ersichtlich wird, den er in einer 1727 veröffentlichten Broschüre den „Neuen Göttingischen, aber viel schlechter als die alten Lacedämonischen urtheilenden Ephorus" titulirt, indem er auf das Missgeschick des lesbischen Musikers Terpander anspielt, dem bekanntlich in Sparta von Obrigkeitswegen der Gebrauch einer von ihm der sechssaitigen Kithara hinzugefügten siebenten Saite untersagt wurde. Noch weniger parlamentarisch ist der Ton einer andern gegen Meyer gerichteten Schrift, der 1728 von dem pseudonymen Autor Innocentius Frankenberg veröffentlichten „Gerechten Wagschaal". Dort heisst es: Meyer habe in seinem Dreck-Thätchen (Tractätchen) ein Dick-elend-häutiges Kuh-*dicium* (Judicium) an den Tag gelegt; es werde nöthig werden, den Kirchencantaten Telemann's bald ein *consilium abeundi* durch den Hunde-Peitscher geben zu lassen und dafür fein andächtige Motetten zu setzen, „die hübsche langsame Noten haben, als z. B. in dem alten *Turbabor*, darin der Bass im Anfange eine *maxima* von acht Takten hat, und der Bassist in einem Tone so fein lange aushält, dass er sich indessen aller römischen Päpste erinnern kann" .... Es sei gar nicht davon die Rede „einen luxuriösen Theatral-Styl in die Kirche einzuführen" noch den Componisten zu erlauben „ihre Kirchenstücke mit buntkrausen Coloraturen, unvernehmlichen *passagien*, abentheuerlichen Manieren, kauderwälschen Capaunen-Gelächtern, zerstümmelten Saalbadereyen, abgeschmackten *variationibus* (da man die Noten zu Sauerkraut, wie Lung'

[1]) Von diesem erschien 1726 eine Schrift: „Unvorgreifliche Gedanken über die neulich eingerissene theatralische Kirchenmusik und von denen darinnen bisher üblich gewordenen Cantaten, mit Vergleichung der Musik voriger Zeiten, zu Verbesserung der unsrigen vorgestellet." Der Autor protestirt hier gegen die Einführung der „Operen-Art auch in der Kirchen" und will versuchen, „ob nicht diesem der Ehre Gottes und der Erbauung des Nechsten so nachtheiligem Wahn durch eine vernünfftige Vorstellung dessen Unfugs einiger Einhalt geschehen könne" etc.

und Leber zu Lümmel hacket) und dergleichen impertinentem Tande zu spicken;" sondern den Ton wohl anzusehn und ihm gemäss die Affekten des Zuhörers zu erregen. Dann komme es auch auf gute, wohlgeschulte Sänger dabei an. Ein Diskantist „mit einer schwachen Fistul, so als ein alt Mütterchen singet, der die Zähne ausgefallen; ein Altist mit einer kalblautenden Stimme; ein Tenorist, der wie ein rauhstimmiger Distelfresser schreit; ein Bassist, der das achtfüssige *G* in der Tiefe wie ein Maikäfer im hohlen Stiefel brummt, dass kaum dreissig Schritt davon ein schlafender Hase erwachen möchte, hingegen das vierfüssige *g* wie ein indianischer Löwe brüllet; Sänger solcher Art freilich seien nirgend zu brauchen, zumal „wenn das Unglück dazu schläget, dass sie alle vier steife Kehlen haben, als wenn sie Besenstiele im Halse hätten und keiner von ihnen einen reinen Triller schlagen kann, sondern sodann wie eine Ziege meckern."

Begreiflicherweise nahm die Gegenpartei ebensowenig ein Blatt vor den Mund: in einem von Mattheson (grosse Generalbass-Schule S. 183) mitgetheilten Brief vom Jahre 1729 berichtet ein gewisser J. F. Lottley über die Predigt eines Bielefelder Geistlichen „welcher die Herren Musicos nicht allein mit den Taschenspielern und Beutelschneidern verglich, sondern sie insgesamt für Diebe ausrufte, auch alle ehrbare Leute warnete, sich vor ihnen, als vor einer gifftigen Schlange, zu hüten, und ihre Ohren vor dem Gesange eines Sängers, als vor einer Sirene zu zu stopffen, und was dergleichen schändliche Schmähworte mehr waren" — und schliesst mit der Bitte „um der edlen Music willen diesem Bilefeldischen Pfaffen das Maul zu stopffen." — Während so der Streit um die principielle Berechtigung der theatralischen Kirchenmusik sich ins Unendliche auszudehnen schien, war bereits 1712 in Hamburg ein bedeutsamer Schritt gethan zur Ausgleichung des Zwiespaltes auf praktischem Wege. Dort hatte der als Dichter wie auch in seiner Stellung als Rathsherr hochangesehene Barthold Heinrich Brockes unter dem Titel „Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus aus den vier Evangelisten in gebundener Rede vorgestellt" eine Passionsdichtung veröffentlicht, die, im Stil der dramatischen Cantate gehalten sowie reich an Soliloquien, der modernen Compositionsrichtung folgte, gleichzeitig aber durch wenigstens theilweises Zurückgehen auf den biblischen Text die Gegner derselben zu versöhnen geeignet war, und in Folge dessen allgemeinen Beifall fand. Zu der Höhe der einfachen Bibelworte, welche

früher während der Passionszeit in den evangelischen Kirchen abgesungen worden waren, hatte sich der vielbewunderte Hamburger Rathsherr nicht zu erheben vermocht;[1]) wie sieben Jahre zuvor Hunold, so hat auch Brockes die Passionsgeschichte in gereimte Verse gebracht. Wenn aber dort die schon von Sebastiani (S. 135) angedeuteten unmittelbaren Beziehungen der christlichen Zuhörerschaft zu der Leidensgeschichte fehlen, so sind dieselben bei Brockes wiederhergestellt, und zwar durch den Choral sowie durch die Betrachtungen lyrischen Charakters, welche zwischen die epischen und die dramatischen Theile des Gedichtes eingeschoben sind. Uebrigens hat er auch die aus der Schrift sich ergebenden Dialoge in der von ihm versificirten Erzählung des Evangeliums beibehalten und die dort den Jüngern in den Mund gelegten Worte mit aufgenommen.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung der Brockes'schen Passion liegt darin, dass hier zuerst die aus den Bach'schen Passionen uns bekannten drei Hauptgruppen erscheinen: Den Scenen aus der Leidensgeschichte werden die Betrachtungen und Gefühlsäusserungen zweier allegorischer Personen gegenübergestellt, der (schon bei Hunold vorkommenden) „Tochter Zion" und der „gläubigen Seele" als Vertreter einer, das Handeln und Leiden Christi auf Erden mit ihren Gedanken begleitenden und auslegenden Gemeinde, welche die Dogmatik unter dem Namen der unsichtbaren Kirche begreift. Endlich erscheint auch die protestantische Kirche und Gemeinde durch Choralgesänge, welche an geeigneten Stellen auf beziehungsreiche Art in die Handlung eingeflochten sind, vertreten.[2]) Mit Recht bezeichnet Bitter (a. a. O., S. 106), die sich hieraus ergebende Lebendigkeit, den Wechsel der Gestaltungen, Betrachtungen und Empfindungen, des epischen mit dem dramatischen und lyrischen Element und die hierdurch bedingte Mannichfaltigkeit der musikalischen Formen als das Geheimniss des ungewöhnlichen Erfolges, den diese Dichtung sowohl bei den Musikern, wie bei dem Publicum ihrer Zeit gehabt hat; und auch darin ist ihm beizustimmen, dass die Darstellung der Wechselbeziehungen Christi zu der den Glauben repräsentirenden Seele den dem Pietismus zugewandten religiösen Begriffen durchaus entsprach. „Mag man nach jetziger Auffassungsweise jenen Standpunkt für einen überwundenen erachten,

[1]) Vgl. C. H. Bitter „Beiträge zur Geschichte des Oratoriums". Berlin 1872. S. 105.

[2]) Vgl. A. von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte, S. 347.

so wird man doch zugeben können, dass die Ergebnisse des dogmatisch-pietistischen Idealismus nach der musikalisch-künstlerischen Seite hin sehr glückliche gewesen sind."

Damit ist aber auch alles gesagt, was zum Lobe der Brockes'schen Passion angeführt werden kann. Die Dichtkunst wurde durch sie nicht gefördert, denn wir finden die Sprache hier auf der gleichen niedrigen Stufe wie in den dramatischen Dichtungen der übrigen Hamburger Poeten. Der Beifall der Zeitgenossen galt zunächst der dramatischen Schlagkraft des Textes, der grossen sinnlichen Gewalt, die, nach Chrysander's Ausdruck (Händel I. 433) „wie ein Theatereffect sich aufdrängt und wie ein solcher die Hörer überwältigt". Im Uebrigen machte man an die Sprache keinerlei Ansprüche; man war froh und zufrieden, die deutsche Poesie, wenn auch in Kinderschuhen, doch auf eigenen Füssen stehen zu sehn und die unselige Zeit der Knechtschaft unter dem Auslande, der noch kurz zuvor beliebt gewesenen Sprachmengerei überwunden zu haben. Dem heutigen Geschmack freilich widerstrebt die schwülstige Ausdrucksweise die Häufung übertriebener und unwürdiger Bilder auf's Aeusserste; wir fühlen uns durch das sentimentale Coquettiren der nach der Liebe des Heilands dürstenden Seele nicht weniger abgestossen als durch die grobsinnlichen Schilderungen der geistigen und körperlichen Martern, welche die bei der Handlung Betheiligten zu erdulden haben, wie wenn z. B. Petrus, nachdem er den Herrn dreimal verläugnet hat und der Hahn kräht, seine Empfindungen in den Worten äussert:

Welch' ungeheurer Schmerz bestürmet mein Gemüth!
Ein kalter Schauder schreckt die Seele!
Die wilde Gluth der dunkeln Marterhöhle
Entzündet schon mein zischendes Geblüt!
Mein Eingeweide kreischt auf glimmen Kohlen.
Wer löschet diesen Brand? Wo soll ich Rettung holen?

Aria:

Heul'! Du Schaum der Menschenkinder,
Winsle, wilder Sündenknecht!
Thränenwasser ist zu schlecht;
Weine Blut, verstockter Sünder!

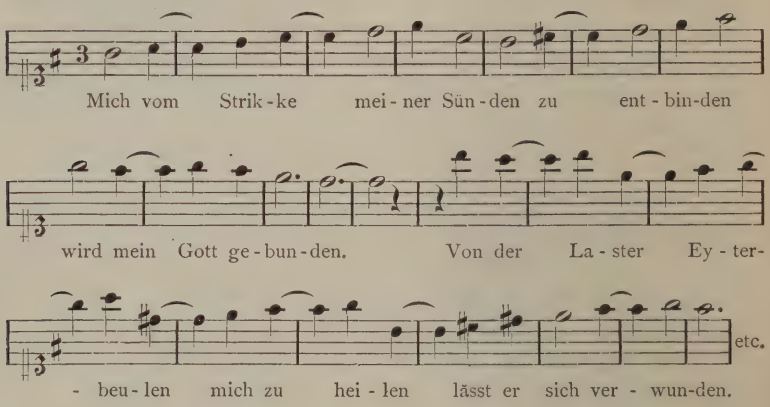
Mit solchen und selbst noch crasseren Gefühlsergüssen war, wie schon erwähnt, den Gebildeten der vor-Gottsched'schen Zeit vortrefflich gedient, und wenn man Keiser als dem Componisten der Brockes'schen Passion begeistertes Lob spendete, so pries man den Dichter noch lauter. In der Vorrede zu einer 1714 unter dem

Titel *Soliloquia* erschienenen Sammlung von Einzelgesängen aus Keiser's Passion (der italienische Titel lautet: *Oratorie a voci diversi senza stromenti del Rinardo Cesare*) ist hervorgehoben, „dass der *excellenten Poësie* dissmahl der grösste Theil des Ruhmes zukommt; denn was auch immer ein *Musicus* für glückliche Gedanken haben mag, so vermögen ihn doch schöne, auserlesene, klingende und reine Verse, wie diese hier sind, gantz unvermerckt zu *animiren*, dass er sich gleichsam selber übersteigt und etwas Ungemeines hervorbringt." Den Schluss dieser Vorrede aber bildet ein Gedicht, welches den Leser geradeswegs in's Jenseits führt und die Wirkung des Kunstwerkes auf die himmlischen Heerschaaren schildert:

Als Brocks die Passion des Herren singen liess,
Und in der Poesie ein Meisterstück bewiess,
So schallte Keisers Thon biss in das Paradiess.
Da sagte Gabriel: Sind dieses Menschen Zungen?
Es hat zu Bethlehem ja ebenso geklungen,
Als Engel die Geburt des Menschen-Sohns besungen.
Die Drey, die Eines sind, die hatten selbst drauf Acht,
Und als erbärmlich schön erklang: Es ist vollbracht,
So sprach Immanuel zur rechten Hand der Macht:
Weil Brocks mir meinen Todt hat lassen so beweinen,
Dass es durchdrungen hat auch Hertzen, die von Steinen,
So will ich ihm davor zum Trost im Todt erscheinen.

Nach Keiser's Vorgange beeilten sich die übrigen hervorragenden Componisten des protestantischen Deutschlands, an Brockes' Passion ihre Kräfte zu erproben: 1716 folgte ihm Telemann, in demselben Jahr Händel, 1718 Mattheson. Die Arbeiten Telemann's und Mattheson's können kaum historische, geschweige musikalische Bedeutung beanspruchen; die handgreifliche Dramatik des ersteren scheint die Zuhörer in gleichem Maasse befriedigt zu haben, wie die faustdicken Farben, mit denen der Dichter gemalt hatte. Er selbst berichtet über den Erfolg seiner Musik: „Sie wurde an etlichen ausserordentlichen Tagen der Woche in der Hauptkirche" (zu Frankfurt a. M., wo Telemann damals als Capellmeister angestellt war) „starck und ausbündig bestellet, bey Anwesenheit verschiedenen grosser Herren und einer unsäglichen Menge von Zuhörern, zum Besten des Waisenhauses aufgeführet. Es ist hiebey, als etwas sonderbares, zu mercken, dass die Kirchenthüren mit Wache besetzt waren, die keinen hineinliess, der nicht mit einem gedruckten Exemplar der Passion erschien, und dass die mehresten Glieder E. Ehrw. Ministerii am Altare in ihren Pontifikalkleidern Platz nahmen.

Sonst hat diese Passion in vielen Städten Deutschlandes die Chöre und Klingsäle erschallen gemacht.“ — Mattheson's Musik ist durch ein einziges Beispiel hinreichend charakterisirt, an welchem man zugleich sieht, welche unglaublichen Auswüchse im Zeitalter des Zopfes gedeihen und acceptirt werden konnten. In dem die Handlung einleitenden Chor singt die melodieführende Oberstimme:



Wie uns aber Mattheson's Wirksamkeit als Operncomponist bereits überzeugt hat, dass seine Verdienste auf einem andern Gebiete zu suchen sind als auf dem der Composition, so dürfen wir auch bei dieser Gelegenheit nicht unbeachtet lassen, was er übrigens zur Förderung der dramatischen Kirchenmusik geleistet hat. Wie er jederzeit bereit war, durch Wort und That den neuen Ideen Bahn zu brechen, so war er es auch, der 1715 zum ersten Mal, der herrschenden Sitte entgegen, den Versuch wagte, weibliche Stimmen in der Kirche zu verwenden, und so die Aufführung von Compositionen ermöglichte, welche ohne die Mitwirkung kunstgeübter Sängerinnen unausführbar gewesen wären. Von den Schwierigkeiten, die dabei zu überwinden waren, erzählt er selbst (grosse Generalbass-Schule S. 42): „Ich bin wol der erste, der bei ordentlichen, grossen Kirchenmusiken vor und nach der Predigt 3. biss 4. Sängerinnen angestellet hat; Aber mit welcher Mühe, Verdriesslichkeit und Wieder-Rede, das ist nicht zu beschreiben. Im Anfang liess man ersuchen: ich mögte doch ja kein Frauenzimmer auf das Chor bringen; am Ende kunnte man nicht genug davon haben. Ein Gitterwerck, das den Schall auffing, von der Stelle zu bringen, musste ich

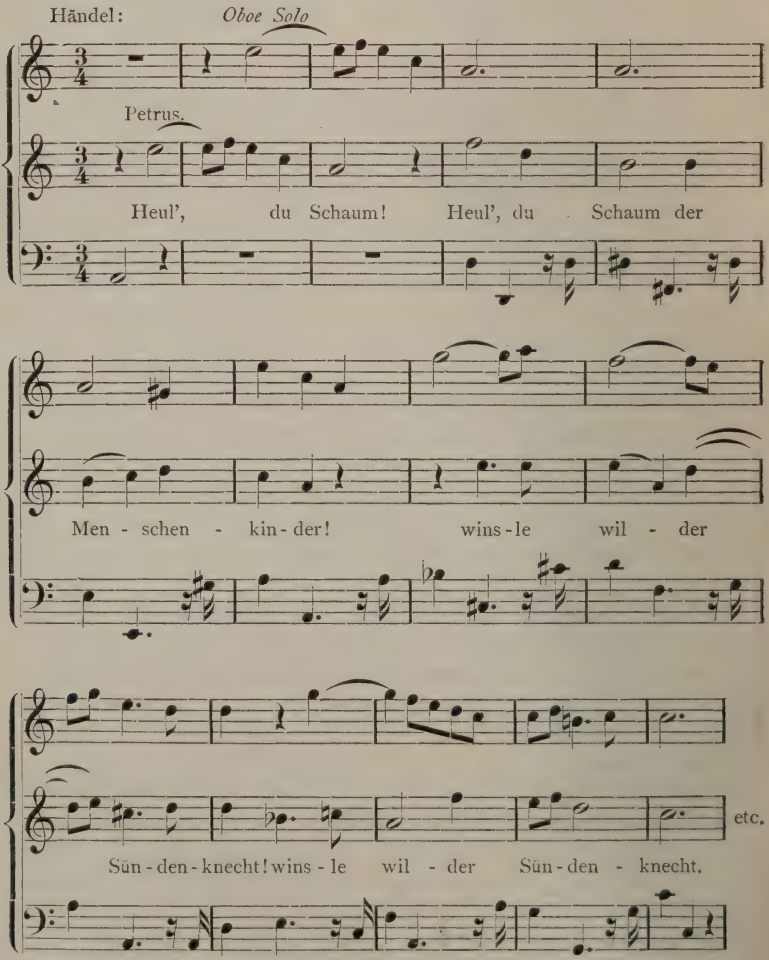
warten, biss ein neuer Structurarius ans Regiment kam; hundert andrer Kleinigkeiten zu geschweigen, die grosse Mühe gekostet haben." Wir wissen, dass jener Versuch, an welchem die Opernsängerinnen Rischmüller, Schwarz und Schober Theil nahmen, glänzend gelang, und das bis dahin herrschend gewesene Vorurtheil in Folge dessen bald beseitigt war. Die Gegner dieser Neuerung hatten übrigens noch besondere Ursache, ein Auge zuzudrücken; in dem Bericht über die Aufführung seiner eigenen Passionsmusik erwähnt Mattheson ausdrücklich: „Es ist auch um diese Zeit bemerket worden, dass bei Haltung einer solchen Musik wenigstens dreimal so viel als sonst in den Gotteskasten gekommen ist."

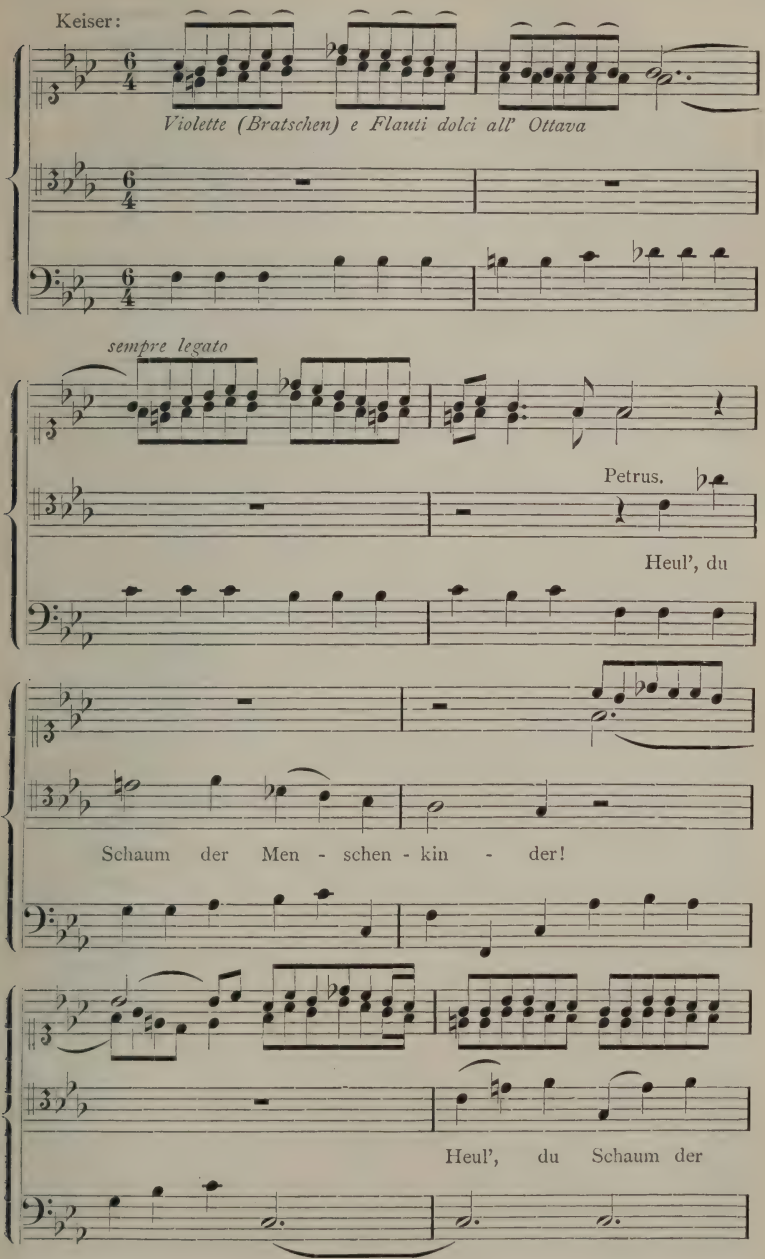
Keiser's Musik zur Brockes'schen Dichtung besitzt alle Vorzüge, die seinen Opern eigen sind: anmuthige Melodik, untadelhafte Deklamation, geistig belebtes Recitativ; die charakterisirende Fähigkeit der Instrumente ist ebenfalls hier mit Glück verwendet — eines nur wird man vergeblich in seiner Passionsmusik suchen: die Tiefe der Gedanken und der Empfindungen, eine wahrhaft kirchliche, der Erhabenheit des Gegenstandes auch nur annähernd entsprechende Stimmung. Nicht zu hart ist das Urtheil, welches Chrysander (a. a. O. I. 434) bei seiner Besprechung dieses Werkes über den Componisten fällt: „In der Oper ist Keiser ein grosser Tondichter, im Oratorium ist er ein seichter Melodist mit unzulänglichen Kenntnissen; was dort nicht blos als Schönheit bezaubert, sondern auch als Charakteristik der dramatischen Personen Bewunderung erregt, klingt hier wie Erniedrigung und Entweihung." Die Kunst der Stimmenverwebung und der harmonischen Entfaltung der Melodie, dies wichtigste Hilfsmittel zum Ausdruck religiösen Empfindens, findet in den wenigen und kurzen Chören nur die allerdürftigste Verwendung, dagegen sind die Arien, einunddreissig an der Zahl, mit allen Ueppigkeiten des Bühnengesanges ausgestattet. Der Choral ist gleichsam nur geduldet und auch dies nur in figurirter Umbildung, „um der Würde des Gegenstandes zu entsprechen", wie man meinte. Ihn harmonisch auszugestalten, fiel dem „galanten" Tonkünstler nicht ein, der in den Ueberlieferungen der Vorzeit nichts anderes sah als „Rost" und „bäurische Unzierlichkeit", der, wie auch Mattheson, der Meinung war, die alt-kirchlichen Weisen seien nur für das Ohr der Ungebildeten geeignet.[1])

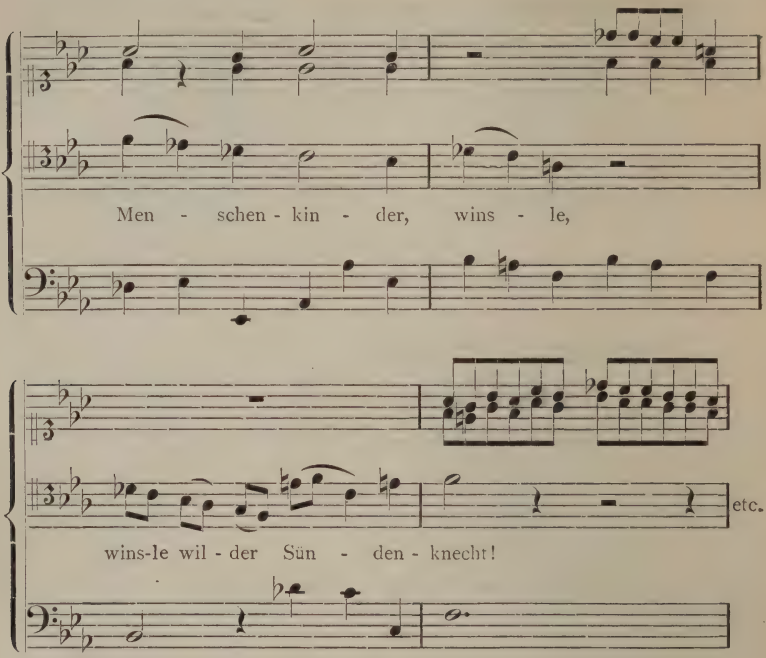
Es bedarf nur eines Blickes auf Händel's Composition,

[1]) Vgl. Winterfeld „Der evangelische Kirchengesang" III. 148.

um den Abstand zwischen ihr und der Keiser'schen alsbald zu erkennen. Vergleichen wir beispielsweise ihre Musik zur Selbstanklage des Petrus, so zeigt sich der männliche, kraftstrotzende Geist des einen in seinem vollen Gegensatz zu dem weichlich-galanten Naturell des andern, dies namentlich auch in der Instrumentalbegleitung, die bei Händel den tiefen Schmerz einer zerrissenen, von Reue gequälten Seele malt, während sie bei Keiser schmeichelnd, allenfalls mit einem leichten Anflug von Wehmuth die Singstimme umspielt.




Keiser:
Violette (Bratschen) e Flauti dolci all' Ottava
sempre legato
Petrus.
Heul', du
Schaum der Men - schen - kin - der!
Heul', du Schaum der



In den Chören und in den Chorälen vollends offenbart Händel's Genius bereits seine überwältigende Macht. Namentlich hat er aus dem, die Abendmahlshandlung beschliessenden Choral „Schmücke dich, o liebe Seele" einen Tonsatz gebildet, auf welchem, nach Chrysander's Worten, die volle Weihe des kirchlichen Gemeindegesanges ruht, die hehre Ruhe, die das Gefühl göttlicher Nähe und Gemeinschaft erzeugen muss, die hohe Freude, in der jedes Gebet die Gewissheit der Erhörung einschliesst. Mit der ganzen Gewalt und Treue, die Händel eigen war, ist der Vorgang hier in Tönen abgebildet. Hier ist kein äusserlicher Aufputz, kein Zwiespalt zwischen dem Gesange der Gemeinde und dem, was der Tonmeister hinzubringt, alles ist demselben Grunde, dem Born wahrer Frömmigkeit entquollen. Der Gesang ist bei Händel's Behandlung immer noch die einfache Kirchenweise geblieben, wie reich er hier auch entfaltet und wie tief er zu besonderen Worten ausgedeutet ist; man muss bekennen, dass der Tonsetzer hier den Choral in seinem Grundwesen ergriffen und nicht blos seine grosse Wirkung, sondern auch seine volle Unschuld bewahrt hat. Der Satz, welchen Keiser

über denselben Choral anfertigte, ist vielleicht die beste Choralharmonisirung, die er geschrieben hat, aber Händel drückt ihn schier in nichts zusammen.[1])

Zur selben Zeit, als das musikalische Deutschland in den Passionsmusiken eines Keiser, Telemann und Mattheson diese Kunstgattung zur höchsten Vollendung gelangt glaubte, reifte in der Stille ein Genius, dessen Donnerstimme, als er sie wenige Jahre später erhob, die schwächlichen Laute seiner Vorgänger für immer verstummen machte, wenn auch die Zeitgenossen keineswegs fähig waren, ihn in seiner vollen Bedeutung zu erkennen. Die Kunstrichter kannten seinen Namen; seinem künstlerischen Thun und Treiben schauten sie mehr mit scheuer Hochachtung als mit Sympathie zu. Einer der angesehensten unter ihnen, Scheibe, berichtet in seinem „Critischen Musikus“ (I. S. 62) über ihn: „Dieser grosse Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen sein, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugrosse Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urtheilet, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann. Dieses aber ist unmöglich. Alle Manieren, alle kleine Auszierungen und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drücket er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernehmlich. Kurz: er ist in der Musik dasjenige, was ehmals der Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beide von dem Natürlichen auf das Künstliche, und von dem Erhabenen auf's Dunkele geführet; und man bewundert an beiden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewandt ist, weil sie wider die Vernunft streitet.“

Dieser Mann aber war Johann Sebastian Bach.

* *
*

Johann Sebastian Bach gehört einer Familie an, aus welcher eine grosse Anzahl tüchtiger, zum Theil genialer Musiker hervorgegangen sind. Als ihren Stammvater nennt er selbst

[1]) Vgl. Chrysander a. a. O. I. S. 441.

einen Veit Bach, der Ende des 16. Jahrhunderts aus Ungarn, wo er als Protestant Anfeindungen zu erleiden gehabt, nach Thüringen einwanderte und sich in dem Dorfe Wechmar bei Gotha niederliess.[1]) Dieser war seines Zeichens ein Bäcker oder Müller (vermuthlich beides); sein Sohn Hans folgte ihm in diesem Berufe, scheint jedoch später der Musik den Vorzug gegeben zu haben, denn im Pfarr-Register seines Dorfes figurirt sein Name mit dem Zusatz „der Spielmann". In der nächsten Generation sehen wir bereits mehrere Mitglieder der Familie in musikalischen Aemtern und Würden, darunter Heinrich, gestorben 1692 als Organist zu Arnstadt, Vater des als Organist und Contrapunktist berühmten Johann Christoph (von welchem bei Mizler gerühmt wird, er sei „besonders stark in Erfindung schöner Gedanken sowohl als im Ausdruck der Worte" gewesen) und Christoph, der nacheinander in Weimar, Erfurt und Arnstadt als Mitglied der „musikalischen Compagnien" wirksam war und drei Söhne hinterliess, von denen der zweite, Johann Ambrosius, Hof- und Stadt-Musikus in Eisenach, der Vater unseres Johann Sebastian wurde.

Dieser ist im Jahre 1685 zu Eisenach geboren, wahrscheinlich am 21. März, urkundlich beglaubigt ist nur sein Tauftag, der 23. März. Bereits 1694 starb seine Mutter und zwei Monate später auch sein Vater, worauf sich die Familie zerstreute und er von seinem älteren, schon selbständig gewordenen Bruder Johann Christoph, Organist in Ohrdruff unweit Gotha, aufgenommen wurde. Hier legte er als Schüler des Lyceum den Grund zu seiner wissenschaftlichen Bildung und erhielt gleichzeitig von seinem Bruder Unterricht im Gesang sowie im Clavier- und Violinspiel. Das Beispiel seines obengenannten berühmten Oheims Johann Christoph, der bis zu seinem Tode 1703 als Hof- und Stadt-Organist in Eisenach angestellt war, mag schon in seinen frühesten Kinderjahren die Neigung zur Orgel- und Claviermusik bei ihm geweckt haben. Wie sehr dieselbe ihn aber in Ohrdruff beherrschte, sehen wir u. a. daraus, dass er ein seinem Bruder gehöriges Heft mit Clavierstücken von Fro-

[1]) Vgl. Mizler „Musikalische Bibliothek", in deren viertem Bande 1754 die erste Bach-Biographie (aus der Feder seines Sohnes Emanuel) erschien. Philipp Spitta („Johann Sebastian Bach" I. 6) verfolgt den Stammbaum der Familie noch um eine Generation weiter, bis zu einem Hans Bach, der 1561 als Mitglied der Gemeinde-Vormundschaft in Wechmar genannt wird, und folgert daraus, dass Veit Bach ebenfalls aus diesem Dorfe stammte, mithin sich nur zeitweilig in Ungarn aufgehalten hat.

berger, Kerl, Pachelbel, Buxtehude u. a., welches dieser ihm vorenthielt, heimlich an sich brachte und nächtlicher Weile copirte, wobei ihm der Mondschein die Stelle der Lampe vertreten musste. Sechs volle Monate schwelgte er so im Genusse der verbotenen Frucht, kaum aber hatte er die Abschrift beendet, als er von dem Bruder ertappt und seines mühsam erworbenen Schatzes beraubt wurde. Mag man in diesem Falle für den älteren oder den jüngeren Bruder Partei nehmen — die meisten Biographen betonen mit Vorliebe die Herzlosigkeit des ersteren, während er doch ohne Zweifel pädagogisch berechtigt und verpflichtet war, den unzeitigen Eifer des Schülers zu zügeln — so viel ist wohl sicher, dass das Verhältniss der Brüder kein besonders freundschaftliches gewesen ist, und man darf annehmen, dass der mittlerweile in sein vierzehntes Jahr getretene Sebastian ohne Bedauern Ohrdruff verlassen hat, nachdem einer seiner Lehrer am Lyceum, der an die Michaelisschule in Lüneburg berufen war, ihm einen Platz in derselben als Discantist ausgewirkt hatte.

In Lüneburg wurde Bach's Talent nach allen Seiten hin gefördert, namentlich durch den trefflichen Organisten der Johanniskirche Georg Böhm. Wie ihm auch jetzt das Orgelspiel vor allem am Herzen lag, ist daraus zu ersehen, dass seine früher erwähnten Fusswanderungen nach Hamburg stets dem Organisten Reinken galten, während er für die eben damals blühende Hamburger Oper wenig oder gar keine Theilnahme gehabt zu haben scheint. Nächst der Orgel und dem Clavier zog ihn die Orchestermusik an, zu deren Studium er in dem benachbarten Celle angeregt wurde, wo um diese Zeit der Herzog von Braunschweig-Lüneburg eine Capelle, besonders zur Pflege der französischen Instrumentalmusik, unterhielt. Bei alledem aber wurde die Grundlage einer gediegenen musikalischen Bildung, der Gesang, keineswegs vernachlässigt, so lange wenigstens, bis Bach seine Sopranstimme verlor und sich, da auch bald darauf seine Schuljahre absolvirt waren, nach einem andern Unterkommen umsehen musste. Ein solches fand er zunächst (1703) als Violinist der herzoglichen Hofcapelle in Weimar; bei seiner Leidenschaft für die Orgel aber konnte ihm dieser Wirkungskreis nur kurze Zeit genügen, und mit Freuden folgte er noch in demselben Jahre einem Rufe als Organist der neuen Kirche in Arnstadt, wo er nicht nur eine seinen Neigungen entsprechende Thätigkeit, sondern auch eine vorzügliche Orgel zu seiner Verfügung fand. Die freie Zeit, welche ihm seine amtlichen Pflichten übrig liessen,

benutzte er vor allem dazu, sich in der Compositionstechnik eine grössere Fertigkeit anzueignen, als es ihm bis dahin beim Mangel systematischen Unterrichts möglich gewesen war. Das Mittel dazu boten ihm die Instrumentalwerke der Italiener, namentlich die Violinconcerte des venezianischen Meisters Vivaldi, der als der Schöpfer des dreisätzigen Concertes (zugleich der modernen Sonatenform) von ihm hochgeschätzt wurde, und indem er eine grössere Zahl dieser Concerte für Clavier einrichtete, bildete er seinen Geschmack und bereicherte er zugleich die Technik seines Instruments. Um diese Zeit scheint Bach auch zuerst dasjenige Gebiet seiner Kunst betreten zu haben, auf welchem er später unübertroffen dastehen sollte: die kunstreiche Ausarbeitung des Chorals. Es ist kaum zu bezweifeln, dass er, zunächst vielleicht zu eigenem Gebrauch und zur Uebung, in Arnstadt angefangen hat, diejenigen Choralvorspiele und variirten Choräle auszuarbeiten, welche er unter dem Namen „Partite diverse" aufgeschrieben hat. Seine Betheiligung am Freylinghausen'schen Gesangbuche für welches er um dieselbe Zeit eine grosse Zahl von Chorälen theils neu setzte, theils selbst erfand, gab ihm noch eine besondere Anregung, die eingeschlagene Richtung weiter zu verfolgen.

Bei alledem fühlte sich Bach nach Kurzem auch in Arnstadt unbefriedigt. Die Freiheiten, die er sich bei der Begleitung des Chorals während des Gottesdienstes nahm, waren nicht nach dem Geschmack seiner Vorgesetzten, und man machte ihm deswegen Vorstellungen, da, wie es in einem amtlichen Protokoll heisst „die Gemeinde dadurch confundirt worden". Auch mit dem Schülerchor, den er zum Figuralgesang anzuleiten verpflichtet war, hatte er allerlei Schwierigkeiten. So ist es denn begreiflich, dass er, um aus diesen beengenden Verhältnissen eine Weile zu entgehen, und, wie er selbst sich ausdrückt „ein und anderes in seiner Kunst zu begreifen" im Jahre 1705 einen vierwöchentlichen Urlaub nahm, den er dazu benutzte, um zu Fusse nach Lübeck zu wandern. Wir brauchen uns nur der Reise zu erinnern, die Händel in Gesellschaft Mattheson's zwei Jahre zuvor von Hamburg aus dorthin gemacht hatte, um zu wissen, dass auch Bach's Wanderung keinen andern Zweck hatte, als den berühmten Buxtehude zu sehen und zu hören. Ob er, wie jene, mit der Absicht nach Lübeck gekommen ist, der Nachfolger des Meisters zu werden, muss dahingestellt bleiben; sicher ist, dass er in seinen künstlerischen Erwartungen nicht getäuscht wurde, denn anstatt nach vier Wochen zurückzukehren, blieb er

ein volles Vierteljahr abwesend. Darüber gab es bei seiner Rückkehr neue Widerwärtigkeiten. Das Sündenregister, welches ihm am Beginn des neuen Jahres von seiner Behörde vorgehalten wurde, vergrösserte sich noch dadurch, dass er es gewagt hatte, eine Sängerin in der Kirche singen zu lassen. Allen ihm gemachten Vorwürfen, auch der Frage: „auss was Macht er ohnlängst die frembde Jungfer auf das Chor bieten vnd musiciren lassen?" wusste Bach in einer Weise zu begegnen, dass man ihn vorläufig nicht weiter behelligte. Da er sich jedoch inzwischen überzeugt hatte, dass Arnstadt seinem musikalischen Thatendrange den nöthigen Spielraum nicht gewähren könne, und überdiess seine Dienste nicht hinreichend bezahlt wurden, um ihm die Erfüllung seines Wunsches zu gestatten, eine eigene Familie zu gründen, so bewarb er sich 1707 um die gerade frei gewordene Organistenstelle zu St. Blasii in Mühlhausen. Er erhielt dieselbe und trat noch in demselben Jahre, nachdem er sich mit Maria Barbara Bach, der Tochter seines Vetters Johann Michael Bach, vermählt hatte, sein neues Amt an.

Anfangs kam man hier dem Meister freundlich entgegen und es hatte den Anschein, als werde sich sein Genius unter den neuen Verhältnissen ungehemmt entfalten können. Thatsächlich aber war Bach's Lage in Mühlhausen dieselbe wie in Arnstadt: auf seiner Seite der unwiderstehliche Drang, aus der Gewohnheit trägem Geleise hinaus und höheren Zielen zuzustreben, bei seiner Umgebung ungenügendes Verständniss für seinen, von nun an bis zu seinem Lebensende verfolgten Plan einer „regulirten Kirchenmusik zu Gottes Ehren"[1]) und zähes Festhalten am Herkömmlichen. Kein Wunder also, dass sich der Künstler zu einer abermaligen Veränderung seines Wirkungskreises entschloss, nachdem ihm der Herzog Wilhelm Ernst von Weimar die Stelle eines Kammer- und Hoforganisten angetragen hatte, und dass er nach erhaltener Entlassung aus seinem Mühlhäuser Amte 1708 zum zweiten Mal seinen Wohnsitz in Weimar nahm. Sein kurzer Aufenthalt in Mühlhausen war übrigens nicht ohne eine künstlerische That von Bedeutung vergangen: dort entstand sein erstes grösseres Vocalwerk, die Cantate zur Rathswahl, betitelt „Glückwünschende Kirchen-Motetto als bey *solennen* Gottesdienste, in der Hauptkirchen *B. M. V.* der gesegnete Raths-

[1]) Vgl. das von Bach an den Magistrat von Mühlhausen gerichtete Entlassungsgesuch, aus den dortigen Acten mitgetheilt von C. H. Bitter („J. S. Bach" I. 71).

Wechsel am 4. *Februarii* dieses *MDCCVIII.* Jahres geschah", eine Arbeit, welche den Componisten zwar noch in der Entwickelung begriffen zeigt, gleichwohl aber an der für jene Zeit ausserordentlichen Freiheit in der Verwendung vocaler und instrumentaler Kunstmittel die Bahn erkennen lässt, auf welcher er später zu den höchsten Zielen fortschreiten sollte.

In Weimar blieb Bach bis 1717, neun Jahre lang, Jahre emsiger Arbeit, die nur zweimal unterbrochen wurde, das erste Mal 1713 durch eine Reise nach Halle, wo er sich um die durch den Tod Zachau's erledigte Organistenstelle der Liebfrauenkirche bewarb. Er fand dort vielen Beifall mit seinem Orgelspiel, componirte auch „auf höfliches Ansuchen" des Hauptpastors der genannten Kirche eine Cantate (wahrscheinlich die im folgenden Jahre in Weimar aufgeführte Cantate „Ich hatte viel Bekümmerniss", welche nebst der in demselben Jahr entstandenen Cantate „Nun komm, der Heyden-Heiland" bereits den völlig gereiften Künstler verräth), doch zerschlugen sich die Verhandlungen, da sich Bach überzeugt hatte, dass er in Halle weder nach künstlerischer noch nach materieller Seite eine Verbesserung seiner Lage zu erwarten habe. Sein Fürst aber suchte ihn für die Folgezeit noch fester an Weimar zu fesseln, indem er ihn zum Concertmeister ernannte.

Erfolgreicher als diese war eine zweite Reise, die Bach 1717 von Weimar aus unternahm. Im Herbst dieses Jahres war der als Clavier- und Orgelvirtuos in Frankreich berühmte Marchand (S. 226) nach Dresden gekommen und hatte am Hofe August's des Starken solchen Beifall gefunden, dass dieser ihm eine Anstellung mit hohem Gehalt anbieten liess. In den Dresdener Künstlerkreisen scheint man diesen Erfolg eines Ausländers ungern gesehen zu haben, und, wie schon S. 347 in Kürze erwähnt wurde, veranlasste der Concertmeister Volumier, der Bach's hervorragende Leistungen auf dem Clavier und der Orgel kennen gelernt hatte, diesen zur Reise nach Dresden, um in einem Wettstreit mit dem Franzosen die Ehre der deutschen Kunst aufrecht zu halten. In der Residenz angelangt, hatte Bach alsbald Gelegenheit, Marchand in einem Hofconcert zu hören, wobei er sich überzeugen konnte, dass er es mit einem seiner würdigen Gegner zu thun habe. Am folgenden Tage lud er ihn durch ein höfliches Schreiben ein, ihm beliebige Themata zu geben, welche er in freier Phantasie auszuführen bereit sei, in der Hoffnung, dass er (Marchand) ebenfalls über die ihm zu gebenden Themata phantasiren werde. Marchand nahm die Einladung an, und der König bestimmte selbst Ort und Zeit für den geplanten

Wettkampf; als aber am Abend des anberaumten Tages Bach inmitten einer grossen und glänzenden Gesellschaft auf die Ankunft des französischen Künstlers harrte, erfuhr man mit Erstaunen, dass dieser bereits am Morgen Dresden verlassen habe. Selbstverständlich war im Lager der Deutschen grosser Jubel über die „schmähliche Niederlage" des Ausländers, und dieser Jubel klingt noch nach in fast allen seither erschienenen Bach-Biographien, die bei Gelegenheit dieses Vorganges eine Fülle geringschätziger Prädicate an Marchand's Adresse zu richten pflegen. Wir werden uns jedoch bedanken müssen, in diesen Chorus einzustimmen, da wir wissen, dass Bach selbst von den Vertretern der damaligen französischen Clavierschule und im Besonderen von Marchand eine hohe Meinung hatte, die er übrigens auch wiederholt ausgesprochen hat. Die brüske Abreise des Letzteren war eine durch die Umstände gebotene Klugheitsmaassregel; sicherlich war es Marchand nicht unbekannt geblieben, dass eine ihm ungünstige Stimmung in den Kreisen der Dresdener Musikfreunde herrschte und deshalb mochte er es gerathen finden, seinen wohlerworbenen Ruhm nicht auf's Spiel zu setzen. Ueberhaupt scheint es, unter der Voraussetzung voller Unbefangenheit der Zuhörer, noch sehr zweifelhaft, ob Bach's Ueberlegenheit, wie sehr sie der heutigen Welt auch offenbar geworden ist, von der damaligen, dem fremdländischen Geschmacke huldigenden Hofgesellschaft anerkannt worden wäre.[1])

In Folge der Aufforderung des kunstsinnigen Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen, als Capellmeister und Hoforganist in seine Dienste zu treten, verliess Bach 1717 Weimar, nicht ohne zuvor einen Beweis seiner inzwischen mächtig gereiften schöpferischen Kraft gegeben zu haben: es war dies die zur zweihundertsten Jahresfeier der Reformation componirte Cantate „Ein' feste Burg ist unser Gott", in welcher er, der nunmehr Zweiunddreissigjährige, eine solche Meisterschaft des Tonsatzes und Eigenart der Erfindung an den Tag legte, dass man von ihr an einen neuen Abschnitt seiner Künstlerlaufbahn datiren darf. Sie eröffnete die lange Reihe von Meisterwerken dieser Gattung, in welchen er später die ganze Kraft seines Genius offenbart hat.

---

[1]) Objectiver als die meisten deutschen Berichterstatter sagt Burney (Reise III. 52) bezüglich dieses Wettstreites: „Es war eine Ehre für Pompejus, dass Cäsar sein Ueberwinder, und für Marchand, dass er von Niemand wie von Bach besiegt worden war."

Einstweilen blieb diese Cantate freilich noch vereinzelt, denn in Cöthen beschäftigte ihn vorwiegend die Instrumentalmusik, die, wie Bitter (a. a. O. I. 112) sehr treffend bemerkt, für ihn der nothwendige Durchgangspunkt war, zu jenen reichen und glänzenden Schöpfungen, welche er in Leipzig entstehen liess. Die 1718 componirte Cantate zum Geburtstag des Fürsten, betitelt „Durchlauchtigster Leopold", war das erste Ergebniss dieser neuen Richtung seiner Entwickelung, übrigens ihm selbst werth genug, um sie später mit neuem Text „Erhöhtes Fleisch und Blut" etc. unter seine Kirchencantaten aufzunehmen.

Ein schwerer Verlust traf unsern Meister zwei Jahre später: während er in Begleitung seines Fürsten in Carlsbad weilte, wurde seine Gattin von einer tödtlichen Krankheit dahin gerafft, und bei seiner Rückkehr fand er sie bereits begraben. Seine Lage, umgeben von sieben Kindern im zartesten Alter, mag eine verzweifelte gewesen sein, und Niemand wird es ihm als Leichtfertigkeit oder Untreue gegen das Andenken der Verstorbenen auslegen, dass er schon nach anderthalb Jahren einen neuen Ehebund schloss. Seine zweite Gattin, Anna Magdalene Wülkens, die Tochter eines fürstlich Weissenfelsischen Hof- und Feldtrompeters, gewährte ihm nicht nur, wie die erste, häusliches Glück, sondern sie gab ihm auch als tüchtige Sängerin und strebsame Clavierspielerin noch besondere Anregung zu künstlerischem Schaffen. Dem musikalischen Verkehr Bach's mit ihr verdanken wir das „Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bachin" aus dem Jahre 1722, eine Sammlung von vierundzwanzig leicht auszuführenden Clavierstücken, die, wie auch eine andere Sammlung aus dem Jahre 1725, unzweifelhaft zum Unterricht der jungen Gattin bestimmt war; und dass sich dieser nicht auf das Clavier allein beschränkte, geht aus dem weiteren Inhalt der letzteren Sammlung hervor, bestehend in einer Anzahl von Liedern und Arien, sowie einer kurzen (drei Seiten langen) Generalbasslehre, überschrieben „Einige Reguln vom *General Bass*" und mit der Schlussbemerkung: „Die übrigen *Cautelen*, so man *adhibiren* muss, werden sich durch mündlichen Unterricht besser weder (?) schriftlich zeigen."

In Bach's Cöthener Zeit fallen auch zwei Ausflüge zu künstlerischen Zwecken: der eine führte ihn 1719 nach Halle, wo er die Bekanntschaft Händel's zu machen wünschte, der zur Vervollständigung des Personales seiner italienischen Oper in London nach Deutschland gekommen war und bei dieser Gelegenheit einige Zeit in seiner Vaterstadt verweilte. Der Zweck dieser

Reise war indessen verfehlt, da Bach bei seiner Ankunft die Nachricht erhielt, dass sein berühmter Kunstgenosse am selben Tage abgereist sei.[1]) Der andere 1722 nach Hamburg unternommene Ausflug war in der Hauptsache ebenfalls erfolglos, insofern Bach's Absicht auf die Organistenstelle der dortigen Jakobikirche dadurch vereitelt wurde, dass man statt seiner einen unbedeutenden Musiker wählte, und zwar aus keinem andern Grunde, als weil derselbe in der Lage war, die von der Kirchenbehörde für die Uebertragung des Amtes geforderte Summe Geldes baar zu erlegen.[2]) Dennoch hatte Bach diese Reise nicht zu bereuen, da sein Name durch sie in weiteren Kreisen bekannt wurde. Mit seinen Orgelvorträgen riss er die strengsten Hamburger Kunstrichter zur Bewunderung hin, und als er sich einmal vor einem zahlreichen und gewählten Publicum in der Katharinenkirche hören liess, hatte er sogar die Freude, den Beifall des unter den Zuhörern befindlichen Altmeister Reinken zu erringen, den er seit seiner Lüneburger Schulzeit auf's Wärmste verehrte. Dieser trat, nachdem Bach auf Verlangen der Anwesenden über den Choral „An Wasserflüssen Babylons" in

---

[1]) Diese, von Forkel („Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke") nach Mittheilungen der Söhne Bach's berichtete Thatsache ist vielfach zu Ungunsten Händel's ausgelegt worden, und der Umstand, dass Bach in späteren Jahren noch einen zweiten, wiederum vergeblichen Versuch gemacht hat, mit ihm bekannt zu werden, scheint Denjenigen Recht zu geben, welche Händel bei dieser Gelegenheit des Hochmuths beschuldigt haben. Auch Bitter meint (a. a. O. I. 119): „es rege allerdings zu Vermuthungen an, dass zwei so grosse Coryphäen in der Kunst, wenn gleich auf verschiedenen Lebensbahnen wandelnd, sich nie haben sehen und treffen können, und dass diese Vermuthungen zu Gunsten Desjenigen ausfallen werden, der nachweislich positive Schritte gethan, um die persönliche Bekanntschaft herbeizuführen, liege in der Natur menschlicher Auffassung." Um Händel von jedem Vorwurf frei zu sprechen, braucht man sich nur daran zu erinnern, dass er auf seinen Reisen in Deutschland eine Menge geschäftlicher Verpflichtungen hatte, die ihm keine Zeit liessen, den dortigen Verhältnissen und Persönlichkeiten näher zu treten, dies sicherlich zu seinem eigenen Bedauern, besonders nachdem er von Bach's Bedeutung Kenntniss erhalten hatte, was damals und auch noch Jahre nachher schwerlich der Fall gewesen sein kann.

[2]) Dies unwürdige Verfahren der Behörde fand übrigens von verschiedenen Seiten ernste Missbilligung. Der dem Leser schon bekannte Hauptprediger der Kirche, Erdmann Neumeister, fand einen Stellenschacher solcher Art selbst für Hamburg zu arg, um ihn ungerügt zu lassen, und benutzte zur Weihnachtszeit die im Evangelium vorkommende Stelle von der Engelmusik bei der Geburt Christi, um daran die Bemerkung zu knüpfen, dass er gewiss glaube „wenn selbst einer von den Bethlehemitischen Engeln vom Himmel käme, der göttlich spielte und wollte Organist zu St. Jacob werden, hätte aber kein Geld, so möchte er nur wieder davon fliegen." (Vgl. C. L. Hilgenfeldt „J. S. Bach" S. 27.)

kunstvoller Weise phantasirt hatte, zu ihm heran und sagte ihm die gewichtigen Worte: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, dass sie in Ihnen noch lebt."

Inzwischen war das Cantorat der Thomasschule in Leipzig durch den Tod Kuhnau's frei geworden, und Bach, der wohl einsehen musste, dass ihm Cöthen die nöthigen Mittel zur Erreichung seines eigentlichen Kunstzieles, die Reform der Kirchenmusik, nicht bieten konnte, bewarb sich um dasselbe. Er erhielt dies Amt, dem er in der Folge zu so hohem Ruhme verhelfen sollte, nicht ohne Weiteres: Der Rath der Stadt bot zunächst alles auf, den berühmten Telemann zu gewinnen, und erst nachdem sich dieser trotz vieler Zugeständnisse von Seiten der Leipziger für sein Bleiben in Hamburg entschieden hatte, nachdem sodann die Verhandlungen mit einem zweiten vom Rathe in's Auge gefassten Candidaten, dem bei seinen Zeitgenossen hochangesehenen Darmstädter Capellmeister Graupner erfolglos geblieben waren, übertrug man das Cantorat unserm Meister. Im Jahr 1723 trat Bach seine neue Stellung an. Mit aufrichtigem Bedauern trennte er sich von seinem Fürsten, der ihm zu allen Zeiten ein verständnissvoller Freund gewesen war, und auch seine verhältnissmässig behagliche Thätigkeit in Cöthen verliess er ungern; frei von den äusseren Belästigungen, die ihm in seinen früheren Cantoratsstellungen sein Wirken erschwert, hatte er sich ungehindert seinen Lieblingsinstrumenten, der Orgel und dem Clavier, widmen können, wie dies auch die stattliche Zahl der dort entstandenen Compositionen für dieselben beweist, unter ihnen die, vorwiegend zu Unterrichtszwecken bestimmten „Sechs kleinen Praeludien" und die „fünfzehn zweistimmigen Inventionen" für Clavier; ferner das „Orgel-Büchlein, worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im *Pedalstudio* zu *habilitiren*, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das *Pedal* gantz *obligat tractiret* wird", endlich der erste Theil des „wohltemperirten Clavier", der auf einer alten Abschrift die Jahreszahl 1722 trägt. Aber auch für andere Instrumente hat Bach in Cöthen zahlreiches und werthvolles geschrieben, namentlich sechs Sonaten für Clavier mit obligater Violine, und ebenso viele Concerte für Streich- und Blasinstrumente, zum Theil mit einer Solo-Violine (*Violino principale* oder *concertato*).

Eine Thätigkeit ganz anderer Art wartete seiner in Leipzig. Ausser dem Unterricht der Thomasschüler im Gesange wie auch in wissenschaftlichen Fächern (bei welch letzterem er sich

übrigens auf seine Kosten konnte vertreten lassen) lag ihm die Leitung der Musik in den beiden Hauptkirchen St. Nicolai und Thomas, sowie in der Petri- und neuen Kirche ob. Allen diesen Pflichten zu genügen, dazu bedurfte es der ganzen Anstrengung seiner physischen und geistigen Kräfte; die Unterweisung der Alumnen der Thomasschule, deren Zahl zu Bach's Zeit fünfundfünfzig betrug, und auf deren Leistungen er für seine öffentliche Wirksamkeit in erster Reihe angewiesen war, hätte allein hingereicht, seine Zeit auszufüllen. Indessen verdoppelte sich sein Eifer und seine Energie unter dem Einfluss des frischen Geisteslebens, welches Leipzig schon damals zu dem, ihm später von Goethe gegebenen Beinamen eines „kleinen Paris" berechtigte. „Als Handelsplatz in Deutschland von grösster Bedeutung, voll von Leben und Bewegung, war es zugleich einer der ersten Sitze wissenschaftlichen Strebens. Die Universität und ihre Lehrer waren weitberühmt und angesehen. Die Stadt selbst, wiewohl dem Kurfürsten von Sachsen angehörig, hatte eine grosse Selbständigkeit in der Verwaltung und Ordnung ihrer inneren Verhältnisse, und bewegte sich in fast republikanischen Formen. Stolz und gross in ihrem ganzen Wesen, übertrug sich die Bewegung ihrer inneren und äusseren Entwickelung auf alles, was ihr angehörig war, in ihren Strom mit hinein trieb."[1]) In einer solchen Umgebung fühlte auch der nunmehr zu voller Manneskraft gelangte Meister seinen Muth gehoben: er betrat seinen neuen Posten mit dem Entschluss, sich seinen berühmten Vorgängern auf demselben, einem Sethus Calvisius, J. H. Schein, endlich Kuhnau (S. 132) würdig anzuschliessen und das von ihnen Errungene nicht nur zu erhalten, sondern auch zu vermehren.

Als die Früchte dieser erhöhten Geistesthätigkeit Bach's sind vor allem die beiden Passionsmusiken nach den Evangelien des Johannes und des Matthäus anzusehen. Die Entstehungszeit der ersteren (ohne Zweifel der älteren) ist nicht nachweisbar; die letztere ist 1728—1729 componirt und wurde beim Nachmittags-Gottesdienst am Charfreitag 1729 in der Thomaskirche zum ersten Mal aufgeführt.[2]) Rechnen wir zu diesen gewaltigen

[1]) C. H. Bitter, a. a. O. I. 170.

[2]) Wie Mizler und Forkel übereinstimmend berichten, hat Bach fünf Passionsmusiken geschrieben, welche zu den von ihm hinterlassenen fünf vollständigen Jahrgängen von Kirchenmusiken für alle Sonn- und Festtage gehörten. Nach dem Tode des Meisters theilten sich die beiden ältesten Söhne in seine Manuscripte, wobei Friedemann den grösseren Theil (drei Jahrgänge), Emanuel das

Werken eine Menge gleichzeitiger Arbeiten, grössere und kleinere Cantaten sowie Instrumental-Compositionen aller Art, so müssen wir den Fleiss und die schöpferische Kraft bewundern, die der Meister bereits in den ersten Jahren seines Leipziger Aufenthaltes bewiesen hat, dies um so mehr, als ihm in seiner neuen Stellung, so wenig wie in den früheren, der Kampf mit Hindernissen materieller Art erspart geblieben ist. Diese lagen zunächst und hauptsächlich darin, dass die musikalische Tendenz der Thomasschule, wenn auch auf hundertjährige Tradition begründet, doch von den Vertretern des wissenschaftlichen Unterrichts insgeheim und offen bekämpft wurden; doppelt schwierig aber wurde die Aufgabe, die wissenschaftlichen mit den künstlerischen Bestrebungen in Uebereinstimmung zu bringen, dadurch dass Bach, wie an sich selbst, so auch an die Leistungen seines Chors die höchsten Anforderungen stellte, und beim Geltendmachen derselben nicht ohne Heftigkeit und einen gewissen ihm angeborenen Starrsinn verfuhr. Mit dem zur Zeit seiner Ankunft fungirenden Rektor der Schule, Johann Heinrich Ernesti, lebte er in gutem Einvernehmen; auch dessen Nachfolger, Johann Matthias Gesner, als Mensch und Gelehrter gleich achtungswerth, dazu ein warmer Verehrer der Musik, leistete Bach's künstlerischem Streben jeden möglichen Vorschub. Als aber Gesner 1734 nach Göttingen berufen war und A. Ernesti, ein trotz seiner Jugend ebenso gewiegter, wie energischer Schulmann, seine Stelle eingenommen hatte, traten Umstände ein, welche die bisherige Harmonie zwischen dem Rektor und dem Cantor ernstlich und für lange Zeit störten.

Die Ursache des Streites, welcher bald darauf zwischen

Uebrige erhielt. Während nun dieser sein Erbtheil, darunter die zwei uns bekannten Passionen, gewissenhaft gehütet und der Nachwelt überliefert hat, liess Friedemann das seinige in unverantwortlichem Leichtsinn zu Grunde gehen, und so erklärt sich der Verlust der drei fehlenden Passions-Musiken. Eine im Besitz des Kammersängers Häuser in Carlsruhe befindliche Lucas-Passion in Bach's Handschrift, deren Echtheit bisher aus inneren Gründen bezweifelt wurde, hält Spitta (a. a. O. II, 338) für ein Werk des Meisters, und zwar auf Grund der dem Titel hinzugefügten Bemerkung *J. J. (Jesus Juvat)*, die Bach nur bei eigenen Compositionen, nicht bei Abschriften fremder Werke hinzuzusetzen pflegte. Allerdings muss Spitta zugeben, dass die Musik dieser Passion „von der Kraft, Innigkeit und dem grossartigen Ernst der Johannes- und der Matthäus-Passion weit entfernt ist", weshalb er ihre Entstehung auch in Bach's Jugendzeit, in die erste Hälfte der weimarischen Periode verlegt. — Dass Bach die Markus-Passion (mit Text von Picander) wirklich componirt hat, indem er darin seine herrliche Königin-Trauerode zum grössten Theil wieder erstehen liess, hat Rust in seinem Vorwort zum 20. Jahrgang (2. Lieferung) der Bachgesellschaft-Ausgabe nachgewiesen.

Beiden ausbrach, war die Anstellung eines Chorpräfekten, d. h. eines musikalisch befähigten Schülers der Prima, dessen Aufgabe es war, den Cantor in seiner Lehrthätigkeit zu unterstützen, unter Umständen ihn auch zu ersetzen. Selbstverständlich wurde der Betreffende vom Cantor für dieses Amt gewählt und dann vom Rektor ohne weiteres bestätigt; als jedoch Ernesti von seinem Bestätigungsrechte einmal Gebrauch machte, und einen Präfekten, den Bach eingesetzt hatte, zurückwies, gerieth dieser in heftigen Zorn. Zunächst schickte er den vom Rektor bestimmten Ersatzmann ohne Umstände vom Chor fort; dann wandte er sich in nicht weniger als sechs kurz hintereinander folgenden Eingaben beschwerend an den Stadtrath, und als dieser nicht seinen Ansprüchen gemäss entschieden hatte, ging er sogar an die höchste Instanz, an die königl. Regierung in Dresden, um sein Recht durchzusetzen. Leider lassen uns die auf diesen Streit bezüglichen Acten über die endgültige Entscheidung desselben im Unklaren, vielleicht hat eine solche überhaupt nicht stattgefunden, da die Schuld an dieser Verwickelung ohne Zweifel auf beiden Seiten lag. Jedenfalls hat Bach durch die Energie, welche er bei dieser Gelegenheit an den Tag legte, seine Stellung befestigt und seine Widersacher für die Zukunft in gebührender Entfernung gehalten.

Dass Bach allen Grund hatte, sich die spärlichen ihm zu Gebote stehenden musikalischen Mittel nicht verkümmern zu lassen, zeigt ein anderes Actenstück, auf einen Conflict bezüglich, in welchen er bereits früher, zur Zeit der ersten Aufführung der Matthäus-Passion, mit der Leipziger Schuldeputation gerathen war. Diese hatte ihn beschuldigt, er habe sich beim wissenschaftlichen Unterricht durch einen Unfähigen vertreten lassen, auch dem Gesangunterricht nicht die nöthige Aufmerksamkeit gewidmet, und hatte ihn dafür nicht nur „admoniret“ sondern auch „in seiner Besoldung gekürzt“. In seinem Künstlerstolz auf's Aeusserste gekränkt, zögerte er nicht, die gegen ihn erhobenen Beschuldigungen zu widerlegen, und machte seinerseits dem Rathe den Vorwurf, er lasse die Kirchenmusik verkommen, da er die Mittel für dieselbe ungebührlich eingeschränkt habe. So wenig Bach mit seinen Kirchencompositionen äusseren Ruhm zu ernten beabsichtigte, sie vielmehr ausschliesslich „zur Ehre Gottes“ geschrieben zu haben behauptete,[1]) so sehr musste ihm

[1]) Mit Ausnahme seiner ersten, in Mühlhausen entstandenen Cantate hatte er thatsächlich bis dahin nichts von seinen grösseren Arbeiten durch den Druck der Oeffentlichkeit übergeben.

doch daran liegen, sie würdig aufgeführt zu hören, und in diesem Sinne verfasste er das oben erwähnte merkwürdige Memorial, betitelt: „Kurtzer, iedoch höchst nöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen *Music;* nebst einigen unvorgreifflichen Bedenken von dem Verfall derselben" welches von der Unzulänglichkeit der ihm zur Verfügung stehenden Kräfte ein betrübendes Bild giebt. War es schon mit dem Sängerchor so mangelhaft bestellt, dass unter seinen 54 Mitgliedern „17 zu gebrauchende, 20 noch nicht zu gebrauchende und 17 untüchtige" aufgeführt werden, so sah es mit dem Orchester geradezu kläglich aus; denn nachdem Bach, bescheiden genug, „Summa 18 Persohnen wenigstens zur *Instrumental Music*" verlangt hat, muss er constatiren: „Der *Numerus* derer zur Kirchen *Music* bestellten Persohnen besteht aus 8 Persohnen, als 4 Stadt Pfeifern, 3 Kunst Geigern und einem Gesellen. Von deren *qualitäten* und *musica*lischen Wissenschaften aber etwas nach der Wahrheit zu erwehnen, verbietet mir die Bescheidenheit. Jedoch ist zu *consideriren*, dass sie theils *emeriti*, theils auch in keinem solchen *exercitio* sind, wie es wohl seyn sollte."

Ob diese Vorstellungen irgend welchen Erfolg gehabt, ist nicht bekannt. Es scheint eben alles beim Alten geblieben zu sein, und so lag es nahe, dass Bach anderweitige Schritte that, um seine Stellung zu verbessern, namentlich seine Autorität dem Leipziger Rath gegenüber zu erhöhen. Mit Recht nahm er an, dass eine Auszeichnung seitens des Landesfürsten ihm dazu verhelfen werde, und deshalb schrieb er für diesen eine sogenannte kurze Messe, aus den Sätzen des *Kyrie* und *Gloria* bestehend, die er 1733 gelegentlich einer Reise nach Dresden dem kurz zuvor zur Herrschaft gelangten Kurfürsten Friedrich August III. überreichen liess, begleitet von einem Schreiben, in welchem er ohne Umschweife den Wunsch aussprach: „S. königl. Hoheit möge ihm die Gnade erweisen und ein Praedicat von dero Hoff Capellen conferiren, auch desswegen zur Ertheilung eines Decrets gehörigen Orts hohen Befehl ergehen lassen." Es verflossen mehrere Jahre, ohne dass sein Gesuch Berücksichtigung fand; erst 1736 erhielt er den Titel eines kgl. Hofcompositors, welcher ihm bei seiner philisterhaften Umgebung grösseren Respect verschaffen sollte.[1]) Dass ihm dies durch seine künstlerischen

[1]) Schon früher war Bach zum „hochfürstlich-Sächsisch-Weissenfelsischen Capellmeister" ernannt worden, als welcher er bereits auf dem Titel seiner 1731 erschienenen „Clavier-Uebung bestehend in Präludien, Allemanden, Couranten.

Leistungen gelingen werde, durfte er kaum hoffen, obschon dieselben inzwischen durch neue gewaltige Thaten vermehrt waren: das 1734 componirte Weihnachts-Oratorium und die sogenannte hohe Messe in *H*-Moll, welche aus jenem *Kyrie* und *Gloria* hervorgewachsen war.

Um die ausserordentliche Erscheinung Bach's in ihrer ganzen Grösse und Liebenswürdigkeit zu erkennen, sein ideales, durch niedrige Alltagssorgen niemals gehemmtes Streben richtig zu würdigen, mussten wir die ihn umgebenden kleinbürgerlichen Verhältnisse mit ihren unerfreulichen Seiten genauer betrachten. Der fernere Lebensgang des Meisters ist mit wenigen Worten erzählt. Bei seiner, von Niemandem bestrittenen „Redlichkeit gegen Gott und seinen Nächsten" allgemein geachtet, von der Liebe der Seinen sowie der zahlreichen, um ihn versammelten Schüler getragen, sah er das Alter herannahen. Dabei mehrten sich von Jahr zu Jahr die Anzeichen endlich beginnender Anerkennung seiner Verdienste von Seiten der tonangebenden Kunstgrössen ganz Deutschlands. Der ungemeinen Rücksicht, welche Friedrich der Grosse 1747 dem Leipziger Cantor bei dessen Besuch in Potsdam erwies, ist bereits S. 385 gedacht worden. Nur selten kamen Musiker von Bedeutung nach Leipzig, ohne ihm einen Besuch abzustatten, und wenn sein Wunsch, Händel's persönliche Bekanntschaft zu machen, auch bei dessen zweiten Aufenthalt in Halle, wo Bach ihn sogar durch seinen Sohn Friedemann zu einem Abstecher nach Leipzig einladen liess, unerfüllt blieb, so hatte er dafür wiederholt die Freude, den nicht minder berühmten Hasse nebst Gattin, welche beide ihn hoch verehrten, bei sich zu sehen. Im Jahr 1747 wurde er in die von Lorenz Mizler, seinem ehemaligen Schüler und einer der ersten musik-wissenschaftlichen Autoritäten Leipzigs gestiftete „Musikalische Gesellschaft" aufgenommen, freilich nicht ohne zuvor die statutengemässen „Proben in der Theorie und Praxi" abgelegt zu haben, welche man Künstlern von Weltruf, wie Händel und Graun, die in den beiden vorhergehenden Jahren aufgenommen waren, erlassen hatte.

An Solchen, welche ihm den im Verhältniss zu seinen Verdiensten immerhin nur bescheidenen Ruhm zu schmälern versuchten, fehlte es Bach freilich auch in seinen alten Tagen nicht;

Sarabanden, Giguen, Menuetten und anderen Galanterien" figurirt, doch wird er dies Prädikat für ungenügend gehalten haben, um seinen oben bezeichneten Zweck zu erreichen.

doch fand er in diesen Fällen stets eifrige und fähige Vertheidiger: so den Magister Birnbaum und Mizler, welche den früher erwähnten Angriff des „Critischen Musicus" sehr entschieden zurückwiesen; ferner Mattheson und den Organisten Schröter in Nordhausen, die mit derselben Entschiedenheit für ihn eintraten, als der Rektor Biedermann zu Freiberg in Sachsen seinen dort als Cantor angestellten Schüler Doles und zugleich den gesammten Tonkünstlerstand angegriffen hatte.[1]) Inmitten des jahrelangen Federkrieges, den dieser Streit nach sich zog, trat der Moment ein, wo Bach's kräftiger Körper und ebenso kräftiger Geist den Mühen unterlag, denen er sich von frühester Jugend an im Dienste seiner Kunst unterzogen hatte. Zunächst befiel ihn ein Augenleiden, zu dem er vielleicht schon als Knabe durch seinen Uebereifer — jenes Copiren von Musik beim Mondlicht im Hause seines Bruders zu Arnstadt — den Grund gelegt, und welches einen bedenklichen Charakter annahm, als er, schon an der Schwelle des Greisenalters, begann, seine Compositionen selbst in Kupfer zu stechen. Von völliger Blindheit bedroht, unterwarf er sich einer Operation, die jedoch misslang; ebensowenig wollte es gelingen, ihn durch Arzneien zu heilen, vielmehr trugen diese dazu bei, seine sonst so feste Gesundheit vollends zu zerrütten, so dass er sechs Monate lang arbeitsunfähig an sein Zimmer gefesselt war. Dazu hatte er den Kummer, sein zuletzt unternommenes Werk „Die Kunst der Fuge" unvollendet lassen zu müssen. Ganz unthätig zu bleiben war ihm freilich nicht möglich: noch wenige Tage vor seinem Tode erdachte er eine vierstimmige Bearbeitung des Chorals „Wenn wir in höchsten Nöthen sein", die er seinem Schüler Altnikol in die Feder dictirte.[2]) Einmal noch schien es, als

[1]) Ueber diesen 1747 begonnenen Streit und das unerfreuliche Gewirre von Zänkereien, in welches Bach dadurch verwickelt wurde, findet man Ausführliches bei Bitter a. a. O. III. 229.

[2]) In der „Kunst der Fuge", deren Inhalt einundzwanzig fugirte und canonische Bearbeitungen eines und desselben Thema bilden, hat Bach versucht, auf praktischem Wege nachzuweisen, wie ein musikalisches Motiv durch contrapunktische Behandlung in erschöpfender Weise zu variiren sei. Das Werk erschien zwei Jahre nach Bach's Tode mit einer Vorrede von Marpurg und dem obenerwähnten Choral, dem Schwanengesange des Meisters, als Entschädigung für die unvollendet gebliebene Schlussfuge über die Töne B, A, C, H. Bei dieser Gelegenheit trat die Unfähigkeit der Zeitgenossen Bach's, seine Kunst auch nur annähernd zu würdigen, besonders deutlich hervor: der Ertrag der wenigen abgezogenen Exemplare des Werkes war so gering, dass nicht einmal die Kosten für die Platten gedeckt wurden, in Folge dessen die Erben dieselben als altes Kupfer verkauften.

wolle sein Zustand sich bessern; eines Morgens erwachte er im vollen Besitz seiner Sehkraft — doch nur um bald darauf die Augen für immer zu schliessen: ein Schlagfluss und dazugetretenes hitziges Fieber machten seinem Leben am 28. Juli 1750 ein Ende.

Von den einundzwanzig Kindern, die Bach in seinen beiden Ehen erzeugte, überlebten ihn nur vier Söhne und drei Töchter. Von den ersteren hat der weitaus begabteste älteste, Wilhelm Friedemann, die Hoffnungen nicht erfüllt, die sein Vater auf ihn gesetzt: nachdem er in Dresden und später in Halle angesehene Stellungen als Organist bekleidet, sie jedoch in Folge unregelmässigen Lebens verloren hatte, nahm er seinen Wohnsitz in Berlin, wo er von Stufe zu Stufe tiefer sank und 1784 im Elend starb. Dagegen war die Laufbahn des zweiten Sohnes, des schon mehrfach erwähnten Carl Philipp Emanuel, nicht nur reich an Ehren und äusseren Erfolgen, sondern auch für die geschichtliche Entwickelung der Musik, besonders der Instrumentalmusik, wie an betreffender Stelle noch ausführlicher zur Sprache kommen wird, von nachhaltigem Einfluss. Die beiden jüngeren Söhne (aus zweiter Ehe) gelangten ebenfalls in der musikalischen Welt zu Ansehen, der erstere, Johann Christoph Friedrich, als Capellmeister in Bückeburg, wo er 1795 starb, der andere, Johann Christian, als Domorganist in Mailand und später, bis zu seinem Tode 1782, als Lehrer und Componist in London, dieser namentlich wegen seiner, dem Geschmacke der Zeit huldigenden Kirchenwerke und Opern von den Mitlebenden geschätzt. Das letztüberlebende Mitglied der Familie, Bach's Tochter Regina Susanna, endete in trauriger Weise; nachdem schon die Wittwe des Meisters den Rest ihres Lebens in Dürftigkeit zugebracht hatte, verarmte sie vollständig und wäre als Greisin elend zu Grunde gegangen, hätte nicht Fr. Rochlitz, ein begeisterter Verehrer ihres Vaters, durch Aufruf in der Leipziger allgem. musikalischen Zeitung ihre Lage bekannt gemacht und zahlreiche Gesinnungsgenossen zu Spenden veranlasst, unter ihnen Beethoven, der mit freudiger Bereitwilligkeit den Gesammtertrag einer seiner Compositionen der Nothleidenden zuwandte. Als der letzte seines Stammes ist endlich noch Friedrich Wilhelm Ernst Bach, ein Sohn des Bückeburgers, zu erwähnen, welcher Ende des vorigen Jahrhunderts als Cembalist der Königin und Lehrer der Prinzen in Berlin angestellt wurde und daselbst 1845 starb, ohne als schaffender oder als ausübender Künstler den Ruhm seiner

Familie vermehrt zu haben, wie dies übrigens kaum noch zu erwarten war, nachdem der musikalische Genius derselben sich sechs Generationen hindurch zeugungskräftig bewährt hatte.

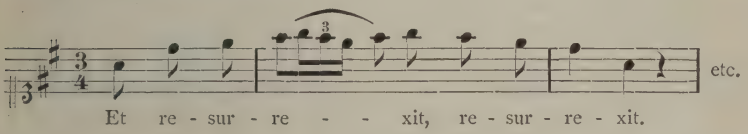
* *
*

Die Werke Bach's im Einzelnen und mit der, ihrer hohen Bedeutung entsprechenden Aufmerksamkeit zu betrachten, verbieten die, dieser Darstellung gesteckten räumlichen Grenzen; in Anbetracht ihrer grossen Zahl und des unerschöpflichen Reichthums ihres Inhalts müssen wir uns begnügen, ein Gesammtbild der schöpferischen Thätigkeit des Meisters zu gewinnen. Die drei Haupt-Merkmale derselben sind: Die erstaunliche, nie erlahmende Erfindungskraft, die Formvollendung — denn Bach war nicht etwa ein Viel- oder Schnellschreiber, sondern er hat an seinen Werken mehr gefeilt als selbst Händel und Mozart — endlich die Strenge der künstlerischen Gesinnung, die aus seinem kleinsten Clavierstück nicht weniger deutlich zu uns spricht als aus seinen gewaltigen, die reichen Schätze eines tiefreligiösen Künstlergemüthes offenbarenden Kirchencompositionen.

Diese letzteren bilden den bei weitem grössten Theil von Bach's Vocalwerken. Zur Kirchenmusik fühlte er sich, wie wir gesehen haben, schon im Jünglingsalter unwiderstehlich hingezogen; seinem Genius sollte es gelingen, sie ihrer hohen Bestimmung entsprechend auszubilden und neuzubeleben, nicht durch Auffindung und Einführung neuer Formen, sondern durch die denkbar höchste Vollendung der ihm von seinen Vorgängern überlieferten. Wie den italienischen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts der Gregorianische, so diente ihm der altprotestantische Choral als Grundlage seiner kirchlichen Tonschöpfungen. Diesen sehen wir in der ihm von Bach zu Theil gewordenen ebenso mannichfaltigen wie kunstreichen Durchbildung auf dem Höhepunkt seiner Entwickelung, mag er, als Bestandtheil grösserer Arbeiten, in beziehungsreicher Weise mit einem andern Tonsatz verflochten (wie z. B. der Choral „O Lamm Gottes" in der Matthäus-Passion) oder selbständig als Ausdruck des Empfindens der Gemeinde erklingen[1]) (wie an anderen Stellen desselben Werkes) oder endlich als Cantus firmus auftreten, aus welchem der Tonsetzer die kunstvollsten polyphonen Ge-

[1]) Für den eigentlichen Gottesdienst, als Begleitung des Gemeindegesanges, hat Bach seine Choralbearbeitungen nicht bestimmt, wie dies u. a. Mosewius in seiner Schrift „Seb. Bach's Choralgesänge und Cantaten" nachgewiesen hat.

bilde emporwachsen lässt. Entschiedener als in seinen übrigen Gesangswerken zeigt sich Bach in seinen Choralbearbeitungen als ein Meister des Vocalstils, widerlegt er durch sie die Meinung derer, welche seine Gesangsmusik auf die Orgel und das Clavier, als ihre Quellen, zurückführen wollen. Allerdings ist der jahrelange und ausschliessliche Verkehr Bach's mit der Instrumentalmusik (in Cöthen) nicht ohne Einfluss auf seine vocale Erfindung geblieben, und Niemand wird behaupten, dass etwa das, von Violine, Flöte und Oboe unisono begleitete „Et resurrexit" der H-Moll-Messe



für die Singstimme erfunden sei. Indessen gehören Fälle dieser Art in Bach's Werken zu den Ausnahmen und können uns nie darüber täuschen, dass der Meister seine ersten, mithin seine Entwickelung bestimmenden Musikstudien in der strengen Schule des Kirchengesanges gemacht hat.[1]) Ob er sich mit der Lehre von den Kirchentönen besonders vertraut gemacht hat, ist nicht bekannt, doch beweist seine Art, den Choral harmonisch zu gestalten, dass ihre Elemente, soweit sie im protestantischen Choral erhalten sind, ihm in Fleisch und Blut übergegangen waren, wenn er sich auch als Claviercomponist, namentlich im „Wohltemperirten Clavier" mit Entschiedenheit dem modernen Tonsystem angeschlossen hat.[2])

Die gewaltig ergreifende Wirkung der Bach'schen Kirchenmusik können wir unmöglich der künstlerischen Meisterschaft ihres Autors allein zuschreiben, da sie in gleichem Maasse durch sein von Jugend an inniges Verhältniss zu seinem Gotte und zur Kirche bedingt ist. Durch seine Natur getrieben, sich in die Tiefen des religiösen Empfindens zu versenken, schloss er

[1]) In diesem Sinne spricht sich auch Wilhelm Rust in seiner Vorrede zu den vom Bachverein in seinem 28. Jahrgange veröffentlichten Kirchencantaten aus, wo er darauf hinweist, dass, im Gegensatz zu heute, die Tasteninstrumente des 17. Jahrhunderts mit ihrer ungleichschwebenden Temperatur eher ein Hinderniss als ein Förderungsmittel musikalischer Gedanken waren; dass demzufolge Orgel- und Claviermusik sich an der Vocalmusik emporrankten und nicht diese an jenen.

[2]) Ueber diesen Gegenstand findet man Näheres in Mosewius' lesenswerther Schrift „Johann Sebastian Bach's Matthäus-Passion" S. 32 bis 36.

sich dem Pietismus an, ohne sich von den ungesunden Elementen desselben beeinflussen zu lassen.[1]) Allerdings vermochte er sich von den Auswüchsen dieser Richtung nicht ganz frei zu halten, insofern er als Vocalcomponist auf die Mitarbeiterschaft der ihr folgenden Dichter angewiesen war, weshalb wir es auch zu beklagen haben, dass uns die Freude an seinen Tonschöpfungen nicht selten durch abgeschmackte Texte geschmälert wird. Aber auch nach dieser Seite hin strebte Bach unablässig nach Edlerem und Höherem: sein Werk war es, dass in den Passionen das Bibelwort wieder in seine alten Rechte eingesetzt wurde, und seiner Mitwirkung auch an den lyrischen Theilen der Dichtung ist es ohne Zweifel zuzuschreiben, dass der Verfasser derselben, Henrici (mit dem Dichternamen Picander), eine maassvollere Haltung bewahrt hat, als die Mehrzahl seiner Collegen. Auch die Auswahl der Choräle, welche die Theilnahme der Gemeinde an der Leidensgeschichte in unausgesetzter und fortschreitender Entwickelung dem Evangelium gemäss bekunden, ist Bach's Verdienst.

In der Matthäus-Passion ist Bach nicht nur über seine Vorgänger, die Hamburger Passions-Componisten, mit Riesenschritten hinausgegangen, sondern auch über sich selbst, wie ein Vergleich derselben mit der früher entstandenen Johannes-Passion am besten erkennen lässt. Die Dichtung der letzteren, wahrscheinlich von Bach selbst mit Anlehnung an die Brockes'sche und theilweiser Benutzung derselben verfasst, behandelt den Zeitraum von Christi Gefangennehmung bis zur Grablegung, während die Matthäus-Passion mit den Anschlägen der Hohenpriester und

[1]) Philipp Spitta spricht (a. a. O. I. 361 ff.) die Ansicht aus, Bach habe der orthodoxen Partei angehört, und begründet dieselbe durch den Hinweis auf die im Allgemeinen kunstfeindliche Richtung des Pietismus, welche der Künstlernatur Bach's schwerlich habe zusagen können, sowie auf die Thatsache, dass er in Mühlhausen bei dem Streite der dortigen Theologen Eilmar und Frohne auf Seite des ersteren, des Vertreters der orthodoxen Partei gestanden hat. In diesem Falle ist dem Verhalten Bach's schon deshalb kein Gewicht beizulegen, weil er sich als zwanzigjähriger Jüngling und ausschliesslich seiner Kunst ergeben, eine eigene Meinung über theologische Fragen damals sicherlich noch nicht gebildet hatte, vielmehr durch persönliche Sympathie für den Betreffenden geleitet wurde. Dass er sich aber bei seinem ausgeprägt idealistischen und subjectiven Naturell in reiferem Alter für den Pietismus entscheiden musste, ergiebt sich schon aus dem Wesen desselben, wie wir es an früherer Stelle kennen gelernt haben. Einen extremen Parteistandpunkt hat Bach indessen weder als Mensch noch als Künstler eingenommen. Auch Spitta hebt bei Besprechung der fünfstimmigen Motette: „Jesu meine Freude" hervor (a. a. O. I. 432), dass sich in seinem Schaffen die kirchlichen Parteien seiner Zeit, Orthodoxie und Pietismus, aufhoben.

dem Ostermahl beginnt und mit der Andeutung der Auferstehung (Cap. 27 V. 59—65) zum Abschluss gelangt. Diese Erweiterung des Stoffes hatte eine grössere Mannichfaltigkeit der musikalischen Gestaltung und die Verwendung neuer, reicherer Kunstmittel zur natürlichen Folge; den lyrischen Betrachtungen ist grösserer Raum gelassen, die Volkschöre sind in ihrer knappen Fassung und dadurch verstärkten dramatischen Schlagkraft ungleich wirksamer als die verhältnissmässig weit ausgesponnenen und so nicht selten die Handlung hemmenden Chöre der Johannes-Passion. Auch in den Einzelgesängen der Matthäus-Passion erhebt sich Bach auf eine höhere Kunststufe als in seinen früheren Arbeiten, obwohl er sich hier von den Schwächen seiner Zeit nicht immer frei gehalten hat und, ungeachtet gewissenhafter Vermeidung alles Opernhaften, doch dem Geschmack für den concertirenden Stil Zugeständnisse gemacht hat, die sich mit der Würde des Gegenstandes kaum vereinigen lassen.

Ueberhaupt kann die unvergleichliche Grösse, Schönheit und Abrundung dieses Werkes uns nicht darüber täuschen, dass die Passion als Kunstgattung, auch in der ihr von Bach gegebenen höchsten Vollendung, den an ein einheitliches Kunstwerk zu stellenden Bedingungen nicht entspricht, weil sich in ihr der Widerspruch zwischen Kirchlichem und Weltlichem niemals völlig aufheben lässt. Indem der Meister sich hier aller ihm zu Gebote stehenden Mittel der dramatischen und der Instrumentalmusik bediente, um die Leidensgeschichte Christi in ihren Einzelnheiten und in voller Deutlichkeit schildernd und malend dem Hörer zu vergegenwärtigen, musste er darauf verzichten, die eigentliche Aufgabe der Kirchenmusik zu lösen, welche eben nichts anderes ist, als die Erhebung der Gemüther vom irdischen Treiben in die höheren, über das Wogen der menschlichen Leidenschaften erhabenen Sphären reiner Gottesverehrung. Das Gleiche gilt von Bach's Kirchencantaten, in denen das ältere Festlied und das Kirchenconcert — *Concerto da chiesa* betitelt er selbst noch einige derselben — den Gipfelpunkt ihrer Vollendung erreicht haben; neben dem Ausdruck echter, warmer Frömmigkeit ist in diesen Cantaten der dramatische und der concertirende Stil in einer Freiheit verwendet, die mit ihrer kirchlichen Bestimmung keineswegs immer im Einklang steht. Was endlich die von Bach hinterlassenen lateinischen Messen betrifft, mit Ausnahme der „Hohen Messe" in H-Moll lauter sogenannte kurze Messen, die, wie auch die Compositionen des *Magnificat* und der übrigen Kirchenstücke auf lateinische Texte

für die damals noch stark katholisirende Liturgie der lutherischen Kirchen Leipzig's bestimmt waren, so zeigen auch sie einen zu weltlichen Charakter, um als Kirchenmusik im strengen Sinne des Wortes gelten zu können.[1])

Bei aller Neigung und hohen Begabung für die dramatische Musik ist Bach doch zur Oper niemals in ein näheres Verhältniss getreten. Dass er derselben nicht grundsätzlich abhold war, beweisen seine wiederholten Reisen nach Dresden, um den dortigen Opernvorstellungen beizuwohnen, um, wie er gegen seinen Sohn Friedemann äusserte, den er auf diesen Reisen mitzunehmen pflegte, „die schönen Dresdener Liederchen einmal wieder zu hören" (ein Ausdruck, den er nicht etwa in geringschätzigem Sinne anwandte, sondern nach dem Vorgange der Franzosen, denen die Formen der deutschen, namentlich der Keiser'schen Oper im Vergleich zu denen der Lully'schen liedartig erschienen waren). Die Bühne in den Bereich seiner Compositionsthätigkeit hineinzuziehen, dazu konnte Bach bei der Grösse der Aufgabe, die er sich als Kirchencomponist gestellt hatte, weder Zeit noch Neigung haben, und wenn er von seinen weltlichen Vocalwerken mehrere als *Drama per musica* bezeichnet hat, wie die aus Chören, Recitativen, Arien, Duetten etc. bestehenden Gelegenheitscompositionen zum Geburtstag des Königs und der Königin, die zum Namenstag des Professors August Müller geschriebene, ebenfalls opernhaft gehaltene Cantate „Der zufriedengestellte Aeolus" u. a., so hat er damit keineswegs die Absicht einer scenischen Darstellung verbunden, sondern nur den dramatischen Charakter dieser Arbeiten hervorheben wollen.

Bach's ausgeprägt subjectives, nach innen gekehrtes Naturell hatte ihn schon früh dahin geführt, in der Instrumentalmusik ein Mittel zu suchen, um das, was die Tiefen seines Gemüths bewegte, noch unverfälschter zum Ausdruck zu bringen, als es die durch das Wort gebundene Vocalmusik zuliess. „Hier, wo Inhalt und Form eine völlige Freiheit der Bewegung gestatteten, wo Alles ihn fern ab von dem Charakter des kirchlichen Stils in die Zauberkreise der weltlichen Phantasie überleitete, die er

[1]) Nicht nur in die kleineren Werke dieser Gattung hat Bach vielfach Bestandtheile aus seinen weltlichen Vocalcompositionen hinübergenommen; selbst in der H-Moll-Messe, nächst der Matthäuspassion sein Hauptwerk, finden sich Entlehnungen aus früheren Arbeiten, z. B. das *Gratias* und die Wiederholung desselben als *Dona nobis pacem*, welches der Cantate zur Leipziger Rathswahl entnommen ist. (Vgl. das Vorwort zum 6. Jahrgang der Leipziger Bachgesellschaft von Julius Rietz.)

mit dem Behagen unbeschränkten Empfindens durchschritt, hier sprudelte der Quell seiner Erfindung in reich funkelndem Erguss und in schrankenloser Fülle."[1]) Sich der Instrumentalmusik so ganz und gar zu ergeben, wie er es während seiner Cöthener Jahre gethan, dies verboten ihm als gereiftem Manne die Pflichten, die er gegen die Kirche übernommen hatte; dennoch blieb sie auch in Leipzig seine Lieblingsbeschäftigung und war ihm gewissermaassen eine Zufluchtsstätte, wenn sein Drang zur Schöpfung grossartiger Vocalwerke durch die Unzulänglichkeit der dort zu seiner Verfügung stehenden Darstellungsmittel gewaltsam gedämpft wurde. So waren die Instrumente bis zum Ende seiner Laufbahn die treuesten Dolmetscher seiner Gedanken und Empfindungen; nicht etwa das Clavier und die Orgel allein, sondern auch die Orchesterinstrumente, die er bald begleitend, bald concertirend dem Gesange zugesellt, oder zu symphonischen Gebilden von fast Beethoven'scher Grossartigkeit combinirt (so beispielsweise in seiner D-dur-Suite), oder endlich in der Kammermusik, im Solo, Duett (dies meist mit Clavier), Trio etc. ihre individuellen Eigenschaften bewähren lässt.

Wie Bedeutendes Bach aber auch für Streich- und Blasinstrumente geschaffen hat, für Violine, Violoncell, Viola da Gamba,[2]) Flöte und Oboe (die Clarinette war zu seiner Zeit zwar schon erfunden, aber noch nicht im Gebrauch), so liegt doch der Schwerpunkt seiner Thätigkeit als Instrumentalcomponist unstreitig in der Orgel und im Clavier. Man braucht nur seinen Orgelsatz mit dem des Frescobaldi zu vergleichen, um zu ermessen, welch einen gewaltigen Fortschritt die Technik dieses Instrumentes unserm Bach verdankt, und was das Clavier betrifft, so kann kein Zweifel obwalten, dass er es gewesen, der die glänzende Zukunft desselben als dereinstige Herrscherin unter den Instrumenten mit sicherer Hand angebahnt hat. Bach's Clavierwerke werden zu allen Zeiten die hohe Schule des Clavierspiels sein und bleiben, da sie nicht nur das Studium der Technik, sondern auch das musikalische Verständniss in unvergleichlicher Weise zu fördern geeignet sind. Auf diesem Gebiete erntete er auch schon bei seinen Zeitgenossen unbedingten Beifall, selbst

[1]) Bitter, a. a. O. III. 150.

[2]) Dies Instrument war im Wesentlichen vom Violoncell nicht verschieden und musste, mit fortschreitender Ausbildung des letzteren, als überflüssig verschwinden (S. 93 und 94). Ebenso die von Bach erfundene „Viola pomposa", welche der Grösse nach zwischen Bratsche und Violoncell stand und ausser den vier Saiten der Violoncell noch eine fünfte höhere in *e* gestimmte hatte.

bei seinem S. 439 citirten Gegner Scheibe, welcher Bach's F-dur-Clavierconcert „nach italienischem *Gusto*" (im zweiten Theil der „Clavier-Uebungen") in seinem „Critischen Musicus" (S. 637) mit den Worten ankündigte: „Da dieses Stück auf die beste Art eingerichtet ist, die nur in dieser Art zu setzen anzuwenden ist: so glaube ich, dass es ohne Zweifel allen grossen Componisten und erfahrenen Clavierspielern sowohl, als den Liebhabern des Claviers und der Musik, bekannt sein wird. Wer wird aber auch nicht sofort zugestehen, dass dieses Clavierconcert als ein vollkommenes Muster eines wohleingerichteten einstimmigen Concerts anzusehen ist? Allein, wir werden auch noch zur Zeit sehr wenige, oder fast gar keine Concerten von so vortrefflichen Eigenschaften und von einer so wohlgeordneten Ausarbeitung aufweisen können. Ein so grosser Meister der Musik, als Herr Bach ist, der sich insonderheit des Claviers fast ganz allein bemächtiget hat, und mit dem wir den Ausländern ganz sicher trotzen können, musste es auch sein, uns in dieser Setzart ein solches Stück zu liefern, welches den Nacheifer aller unserer grossen Componisten verdienet, von den Ausländern aber nur vergebens wird nachgeahmet werden."

Die specifisch deutsche Fähigkeit, sich durch die Geistesschätze anderer Nationen zu bereichern, ohne die Eigenart aufzugeben, hat Bach in diesem Concert sowie in seinen, mit allen Feinheiten und Zierlichkeiten der französischen Schule ausgestatteten „französischen Suiten" in überzeugender Weise dargethan.[1]) Der ganze Ernst und die ganze Tiefe des deutschen Wesens aber offenbart sich in dem bewunderungswürdigsten aller Clavierwerke Bach's, dem „Wohltemperirten Clavier", 24 Praeludien und ebensoviele Fugen in sämmtlichen Dur- und Molltonarten des modernen Tonsystems. Hier zeigt sich Bach von seiner stärksten Seite: als unübertroffener und schwerlich jemals zu übertreffender Meister der Fugenkunst, in welcher er selbst von Händel — wenigstens was die Instrumentalfuge betrifft — nicht erreicht wird. Für die Entwickelung des Clavierspiels ist das „Wohltemperirte Clavier" nach jeder Seite hin von hoher

[1]) Die Schwierigkeiten des Vortrags dieser und anderer Clavierwerke Bach's, hervorgerufen zum Theil durch die nach heutigen Begriffen ungenügende Notirung der Originale und älteren Ausgaben, sind beträchtlich vermindert durch die inzwischen unternommenen zahlreichen, verdienstvollen Bearbeitungen, unter denen die von Hans von Bülow sowie eine neuerdings im Steingraeber'schen Verlage erschienene „Kritische Ausgabe von J. S. Bach'schen Clavierwerken" von Hans Bischoff besondere Beachtung verdienen.

Bedeutung gewesen, namentlich auch dadurch, dass hier, mit Einführung der gleichschwebenden Temperatur in die Praxis (S. 234), die Schranken völlig beseitigt waren, die bis dahin den Spieler am Gebrauch aller Tonarten gehindert hatten, in Folge dessen wesentliche Veränderungen der Applicatur nöthig wurden, vor allem die gleichmässige Ausbildung sämmtlicher Finger, auch des bis dahin gar nicht oder nur ausnahmsweise benutzten Daumens.[1]) So kann Bach mit vollem Rechte als der Vater des modernen Clavierspiels gelten, als der Lehrer aller nachfolgenden Clavierspieler-Generationen, ungeachtet er keinerlei schriftliche Anweisung in seiner Kunst hinterlassen hat, und dieselbe nur mittelbar, durch das 1759 von seinem Sohne Emanuel veröffentlichte Werk „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" auf uns gekommen ist. Auch als Compositionslehrer hat Bach sich ausschliesslich praktisch bethätigt, mit wie grossem Eifer und glänzendem Erfolge, dies zeigt die unübersehbar grosse Zahl seiner Schüler, von denen nicht wenige zu hohem Ansehen in der musikalischen Welt gelangt sind, wie J. L. Krebs (gest. 1780 als Organist in Altenburg), G. A. Homilius (gest. 1785 als Organist der Frauenkirche und Cantor der Kreuzschule in Dresden), J. F. Doles (gest. 1797 als Cantor der Leipziger Thomasschule), der schon früher als Nachfolger Graun's an der Berliner Oper genannte J. F. Agricola, endlich J. P. Kirnberger (gest. 1783 in Berlin als Hofmusikus der Prinzessin Amalie von Preussen), der bedeutendste Theoretiker des vorigen Jahrhunderts, welcher in seinem 1774—79 erschienenen Hauptwerk „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik" die Compositions-Grundsätze seines Meisters in Form eines sorgfältig ausgearbeiteten Systems zur allgemeinen Kenntniss brachte.

Während Bach's Riesengeist in seinen Schülern, namentlich in seinem Sohn Emanuel fortwirkte, so gerieth er selbst doch bald nach seinem Tode in Vergessenheit. Schon bei Lebzeiten war er weit weniger als Componist wie als Orgel- und Clavierspieler geschätzt; auch Friedrich der Grosse bewunderte, wie erwähnt wurde, sein kunstvolles Spiel und sein Improvisiren,

[1]) Noch Mattheson konnte in seiner 1731 erschienenen „Grossen Generalbassschule" (S. 318) die Bemerkung machen: „So mancher als spielet, fast so manche Art der sogenannten Application wird man auch finden. Einer läufft mit vier, der ander mit fünff, etliche gar, und fast ebenso geschwind, mit nur zween Fingern. Es liegt auch nichts hieran; so lange man sich nur eine gewisse Richtschnur wehlet, und beständig dabey bleibet."

gedachte aber seiner Compositionen mit keinem Worte.[1]) Allerdings liess Mizler in seinem 1754 veröffentlichten Nekrolog auch dem Tondichter Bach Gerechtigkeit widerfahren; dort heisst es u. a. „Hat jemals ein Componist die Vollstimmigkeit in ihrer grössten Stärke gezeigt, so war es gewiss unser seeliger Bach; hat jemals ein Tonkünstler die versteckten Geheimnisse der Harmonie in die künstlichste Ausübung gebracht, so war es gewiss unser Bach. Keiner hat bei diesen sonst trocken scheinenden Kunststücken so viele erfindungsvolle und fremde Gedanken angebracht als eben er. Seine Melodien waren zwar sonderbar, doch immer verschieden, erfindungsreich und keinem andern Componisten ähnlich.“ Diese Meinung beschränkte sich indessen auf einen kleinen Kreis der Ueberlebenden; die folgende Generation kannte Bach kaum noch dem Namen nach, so dass z. B. Mozart erst 1789, als er bei seinem Freunde Doles, dem zweiten Nachfolger Bach's im Cantorat der Thomasschule, zum Besuch weilte, und nur zufällig durch die vom Thomanerchor vorgetragene achtstimmige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ mit den Vocalwerken des Meisters bekannt wurde, bei welcher Gelegenheit er ausgerufen haben soll: „Das ist doch einmal etwas, woraus sich was lernen lässt!“

Erst im Anfang dieses Jahrhunderts, seit dem Erscheinen der Forkel'schen Biographie, welche Bach als einen Künstler preist, „der mehr als irgend ein anderer in der Geschichte der Musik Epoche gemacht hat“ und die von ihm hinterlassenen

[1]) Hierbei ist daran zu erinnern, dass zu Bach's Zeit vom Orgel- und Clavierspieler ganz andere Dinge verlangt wurden, als in der Gegenwart. „Componist und Ausführender“ bemerkt Hilgenfeldt (J. S. Bach's Leben, Wirken und Werke S. 166) „standen sich nicht so schroff einander gegenüber wie heutzutage. Beide fanden sich in der Regel in ein und derselben Person zusammen. Wer blos vorzutragen, aber nicht selbst zu schaffen im Stande war, konnte sich nicht zu den Künstlern zählen. Das war namentlich beim Orgel- und Clavierspiele der Fall. Die Orgel, das damalige Hauptinstrument, duldete Niemanden, der nicht die Schöpfungen momentaner Erfindung durch sie kund zu geben vermochte. Der freie Vortrag, die Phantasie, galt für die schönste Leistung eines tüchtigen Organisten. Wer ihrer sich nicht mächtig fühlte, durfte auf den Namen des letzteren keinen Anspruch machen. Aehnlich das Clavier. Der damalige Cembalist musste im Stande sein, unter allen Umständen zu extemporiren, Fuge und Variation über irgend beliebige ihm vorgelegte Themata sofort auszuführen und nach dem Eindrucke dessen, was sein freies Spiel hervorbrachte, pflegte man seine Leistungen zu beurtheilen. Wenn Bach daher während seiner Lebenszeit hauptsächlich den Ruhm eines ausgezeichneten Orgel- und Clavierspielers genoss, so galt dies nicht sowohl dem speciell technischen Theil seiner Leistungen, sondern es umfasste dies Urtheil sein ganzes künstlerisches Thun, es sollte die Ansicht über seinen Werth als Künstler, als Musiker überhaupt ausdrücken.“

Werke „als ein unschätzbares National-Erbgut, dem kein anderes Volk etwas ähnliches entgegensetzen kann" — erst dann wendete sich die Theilnahme der Musikfreunde wieder dem verschollenen Meister zu; immer freilich noch in beschränktem Maasse, wie wir u. a. aus Zelter's Briefwechsel mit Goethe sehen, wo Bach's Name häufig, aber meist mit einer gewissen Zurückhaltung genannt wird. Zelter's Geständniss (vom 9. März 1814), dass ihm Bach's Musik „zu ihrer Zeit fast unverständlich vorgekommen, wiewohl ein dunkles Gefühl des Aechten auch dahin angezogen habe" ist bezeichnend; ebenso sein Widerstand, als sein Schüler, der zwanzigjährige Felix Mendelssohn es 1829 unternahm, die Matthäus-Passion aus ihrem fast hundertjährigen Schlafe zu wecken und sie dem Publicum der Berliner Singakademie vorzuführen, womit endlich das Eis der Gleichgültigkeit gebrochen und Bach seiner Nation wiedergegeben war. „Unsere Passionsmusik *sec.* Matthäum vom alten Bach ist glatt genug abgegangen" schreibt Zelter bei dieser Veranlassung an Goethe, „was ich mir kaum selber glauben würde, wenn ich dagegen von vielen Seiten her erfahre, dass sie sogar gefallen habe." Nun erinnerte sich auch Leipzig's Bürgerschaft ihrer Pflicht gegen den Künstler, welcher das Cantorat der Thomasschule für alle Zeiten geadelt hat, und setzte ihm 1843, nachdem auch diesmal Mendelssohn den Anstoss dazu gegeben, ein würdiges Denkmal, seiner ehemaligen Wohnung in der Thomasschule gegenüber. Ein noch schöneres Denkmal aber wurde dem so lange verkannten Meister durch die Bach-Gesellschaft errichtet, die, ebenfalls in Leipzig, an seinem hundertjährigen Todestage zusammentrat, um eine nach allen Seiten hin mustergültige Gesammtausgabe seiner Werke zu veranstalten, welche Aufgabe sie in den bis jetzt erschienenen 29 Jahrgängen glänzend gelöst hat.

* *
*

Der andere Meister, welcher gleichzeitig mit Bach unserer Tonkunst zur vollen Blüthe und Selbständigkeit verholfen, und in einer Zeit geistiger Entmuthigung den Glauben an die Zukunft unserer Nation gestärkt hat, Georg Friedrich Händel, ist am 23. Februar 1685 (also fünfundzwanzig Tage vor Bach) in Halle geboren. Als Sohn eines Wundarztes und von diesem zum Studium der Rechte bestimmt, empfing er während seiner

Kindheit nur spärliche musikalische Anregung; ein dürftiges Clavichord in einem Dachkämmerchen des elterlichen Hauses musste ihm genügen, um seine leidenschaftliche Neigung zur Tonkunst zu befriedigen, und auch dieses konnte er nur heimlich zur Nachtzeit benutzen, weil ihm der Vater alles Musiciren, als den Schularbeiten nachtheilig, untersagt hatte. Erst nachdem der kunstverständige Herzog von Sachsen-Weissenfels durch Zufall sein Talent kennen gelernt und sich bei seinem Vater für ihn verwendet hatte, erhielt er regelmässigen Musikunterricht, und zwar bei dem vortrefflichsten Lehrer seiner Vaterstadt, dem Organisten Zachau (S. 135), unter dessen Leitung er rasche Fortschritte im Orgelspiel und in der Composition machte, ohne deswegen seine Schulstudien zu vernachlässigen. Im zwölften Jahre hatte er bereits eine solche Fertigkeit auf den Tasteninstrumenten erlangt, dass er sich am Berliner Hofe, wo ein Freund seines Vaters ihn eingeführt hatte, mit Beifall hören lassen konnte und das lebhafte Interesse des dort als Hofcomponisten angestellten Attilio Ariosti wie auch des Kurfürsten (späteren Königs Friedrich I.) erregte, welcher letztere sich sogar bereit erklärte, den Knaben zur Ausbildung nach Italien zu schicken. Händel's Vater war jedoch einsichtig genug, auf diesen Vorschlag nicht einzugehen; er rief seinen Sohn nach Halle zurück, um ihn noch fernerhin Zachau's Unterricht geniessen zu lassen. Erst nachdem er seine musikalischen und wissenschaftlichen Lehrjahre vollständig absolvirt und sich noch einige Zeit dem Studium der Rechte gewidmet hatte, verliess Händel das elterliche Haus, um als Mensch wie als Künstler gefestigt in die Welt hinaus zu treten.

Es ist bezeichnend für Händel's musikalische Richtung, dass er sich zunächst nach Hamburg, der Geburt- und Pflegestätte der deutschen Oper wandte; wir haben am Ende des vorigen Capitels gesehen, wie namentlich sein Talent zur dramatischen Musik dort reichliche Anregung erhielt und sich in der Stille, aber in sicherem Gange entwickelte, so dass er mit Zuversicht Ende 1706 den nächsten wichtigen Schritt auf seiner Laufbahn thun, die Reise nach Italien antreten konnte. Zuerst wendete er sich nach Florenz, wahrscheinlich veranlasst durch die schon in Hamburg gemachte Bekanntschaft des Toscanischen Prinzen Gaston de Medici. Von dem Erfolg seiner hier aufgeführten Oper „Rodrigo", mit welcher der jugendliche Meister in der berühmten Sängerin Vittoria Tesi eine warme Verehrerin gewann, wurde bereits S. 314 berichtet, ebenso von einer zweiten, 1708 in

Venedig unter Mitwirkung dieser Künstlerin in Scene gegangenen Oper Händel's „Agrippina". Die siebenundzwanzig auf einander folgenden Aufführungen dieses Werkes werden seinen Ruf über die ganze Halbinsel verbreitet haben, denn auf seiner Weiterreise nach Rom und Neapel wurde er in diesen beiden Musik-Hauptstädten mit offenen Armen aufgenommen. In der heiligen Stadt fand er in dem kunstverständnissreichen Cardinal Ottoboni einen eifrigen Beschützer, und die von diesem an jedem Montagabend in seinem Palast veranstalteten Instrumentalconcerte unter Leitung des bedeutendsten aller italienischen Violinisten, des Marchese Corelli, gaben ihm Anlass zur Aufführung seiner Orchestercompositionen, insbesondere seiner Ouvertüren, sowie Gelegenheit, die Leistungen Italiens auf diesem Gebiete gründlich kennen zu lernen. Von Ottoboni veranlasst, entstand auch hier Händel's Oster-Oratorium „Resurrezione" (die Auferstehung), ein Werk, welches in den römischen Künstlerkreisen namentlich dadurch Aufsehen erregte, dass der Componist, im Hinblick auf die vorzüglichen, ihm zu Gebote stehenden Orchesterkräfte, die Instrumental-Begleitung ungleich freier und mannichfaltiger gestaltet hatte, als man es in Werken dieser Gattung gewöhnt war. Gleicherweise sehen wir ihn in Neapel die Vorzüge und charakteristischen Eigenschaften der dortigen Musik benutzen, um sein tonkünstlerisches Wissen und Können zu erweitern. Unter dem Einfluss der gerade jetzt hier mit Alessandro Scarlatti zu frischer Blüthe gelangten weltlichen Musik schrieb Händel seine liedartigen Cantaten und französischen Gesänge (sieben Chansons) sowie das Schäferspiel „Aci, Galatea e Polifemo", eine Art Vorarbeit für das später in England veröffentlichte und unter dem Titel „Acis und Galathea" weltbekannt gewordene Werk.

Wenn Händel schon 1710 Italien wieder verliess, so bestimmte ihn dazu sicherlich nicht der Mangel an künstlerisch fördernden Eindrücken, oder an Entgegenkommen seitens des Publicums, von welchem er, wie nach ihm Hasse, nur als „Caro Sassone" begrüsst wurde, so oft er als Componist oder als Virtuose an die Oeffentlichkeit trat. Wie die Vorzüge des Hamburger Musiktreibens nicht vermocht hatten, ihn länger dort zu fesseln, als es ihm für seine Ausbildung nützlich schien, so konnten auch die Lockungen Italiens seine, in Betreff seiner künstlerischen Laufbahn gefassten Vorsätze nicht erschüttern; zu diesen aber gehörte eine bereits im Anfang seines italienischen Aufenthalts geplante Reise nach London. Eine Anstellung als

Capellmeister in Hannover neben Steffani (S. 147) war für Händel nur eine Etappe auf seinem Wege nach England, da, wie Chrysander („G. F. Händel" I. 249) bemerkt, Engländer und Hannoveraner sich bei der bevorstehenden Erhebung des Kurfürsten auf den englischen Thron als ein Volk betrachteten und man ihm begreiflich zu machen wusste, dass der richtigste Weg nach England von jetzt an über Hannover gehe, und dass es für ihn ebenso leicht als rathsam sei, sich durch eine Anstellung am letzteren Hofe für alle Fälle zu sichern. Unter diesen Umständen konnte er sich eine Verzögerung seiner englischen Reise wohl gefallen lassen, um so mehr als er, wie Hawkins nach persönlichen Mittheilungen Händel's berichtet,[1]) in Steffani einen väterlich wohlwollenden Freund fand. Auch an Gelegenheit zu künstlerischer Bethätigung fehlte es ihm nicht, da sein älterer College häufig in diplomatischen Angelegenheiten Hannover verlassen musste, und ihm dann die Leitung der Capelle allein überliess; als Componist aber sah er sich durch den persönlichen Verkehr mit dem Meister des Kammerduetts wesentlich gefördert, wie seine eigenen, in Hannover entstandenen italienischen Kammerduetten nach Steffani'schem Muster hinlänglich beweisen. Uebrigens sollte sich sein Wunsch, London zu sehen, bald genug erfüllen; nach wenigen Monaten erhielt er einen längeren Urlaub, und noch im Herbst des Jahres 1710 langte er in der englischen Hauptstadt an.

Der ihm von Italien aus vorangegangene Ruf sowie die warmen Empfehlungen des hannoverschen Hofes ebneten dem deutschen Meister hier rasch die Wege, so dass er schon im Anfang des folgenden Jahres mit einer Oper „Rinaldo" vor das Publicum des königlichen Theaters in Haymarket treten konnte. Den Erfolg des Werkes konnte er für diesmal nicht weiter ausnutzen, weil seine Amtspflichten ihn bald darauf nach Hannover zurückriefen. Aber auch jetzt war seines Bleibens daselbst nicht lange: 1712 wandte er sich, nachdem er abermals von seinem Fürsten Urlaub erhalten, zum zweiten Mal nach London. Hatte er bei seinem ersten Aufenthalt gleichsam nur das Terrain recognoscirt, so begann er nun auf Grund der gemachten Erfahrungen und mit der ihm eigenen, allen Schwierigkeiten gegenüber nur wachsenden Energie den Kampf um eine künstlerische Position, welcher namentlich deshalb kein leichter war,

[1]) S. Hawkins „A general history of the science and practice of music" (Neue Ausgabe 1875. S. 857).

weil um diese Zeit die Italiener, wie auf dem Continent so auch in London, bereits die musikalische Herrschaft an sich gerissen hatten. Zwei Werke, die Händel 1712 für die italienische Oper schrieb, „Il pastor fido“ und „Teseo“, sowie eine Anzahl gleichzeitig entstandener Kirchenstücke, darunter das zur Feier des Utrechter Friedens componirte sog. Utrechter Te Deum, erwarben ihm alsbald die Gunst des Hofes und des Publicums, namentlich das letztere Werk, dessen Erfolg jedoch für ihn ein unerfreuliches Nachspiel hatte: der Kurfürst nämlich war ernstlich darüber erzürnt, dass einer seiner Diener durch seine Kunst einen Friedensschluss verherrlicht hatte, der für Hannover keineswegs vortheilhaft ausgefallen war, so dass Händel es für gerathen fand, nicht sobald auf seinen Capellmeisterposten zurückzukehren. Noch misslicher ward seine Lage, als im nächsten Jahr die Königin Anna starb und der Kurfürst als Georg I. den englischen Thron bestieg, denn nun hatte er nicht nur eine Beschützerin verloren, sondern er musste überdies der Ungnade des neuen Herrschers gewärtig sein, zumal er auch seinen Urlaub beträchtlich überschritten hatte. Glücklicherweise hatte er inzwischen in dem Grafen Burlington einen Freund und Verehrer gefunden. Dieser bereitete ihm zunächst in seinem Pallast eine sorgenfreie Existenz, sodann aber bemühte er sich unablässig, seinem Schützling die Gunst des Monarchen wieder zu gewinnen. Der Anlass dazu bot sich bei Gelegenheit einer vom Hofe veranstalteten Wasserfahrt auf der Themse; eine auf Burlington's Antrieb von Händel componirte und auf einer das königliche Fahrzeug begleitenden Musiker-Barke ausgeführte Instrumentalmusik (später unter dem Namen „Wassermusik“ bekannt geworden) gefiel dem König so sehr, dass er seinen ehemaligen Capellmeister wieder in Gnaden annahm und ihm sogar ein Jahrgehalt von 400 Pfund Sterling gewährte, womit denn unser Meister seine Zukunft in England als gesichert, sich selbst aber hinfort als Engländer betrachten durfte.[1])

Händel's Neigung für England und sein beharrliches Streben, gerade hier zu einem künstlerischen Wirkungskreis zu gelangen, ist nur dann recht zu verstehen, wenn man sich erinnert, dass das englische Musikleben zu seiner Zeit an Frische und Selbständigkeit dem der Gegenwart weit überlegen war. Noch waren die Traditionen aus Englands künstlerischer Glanzzeit, der Zeit der Königin Elisabeth (S. 81), nicht vergessen, und obwohl inzwischen

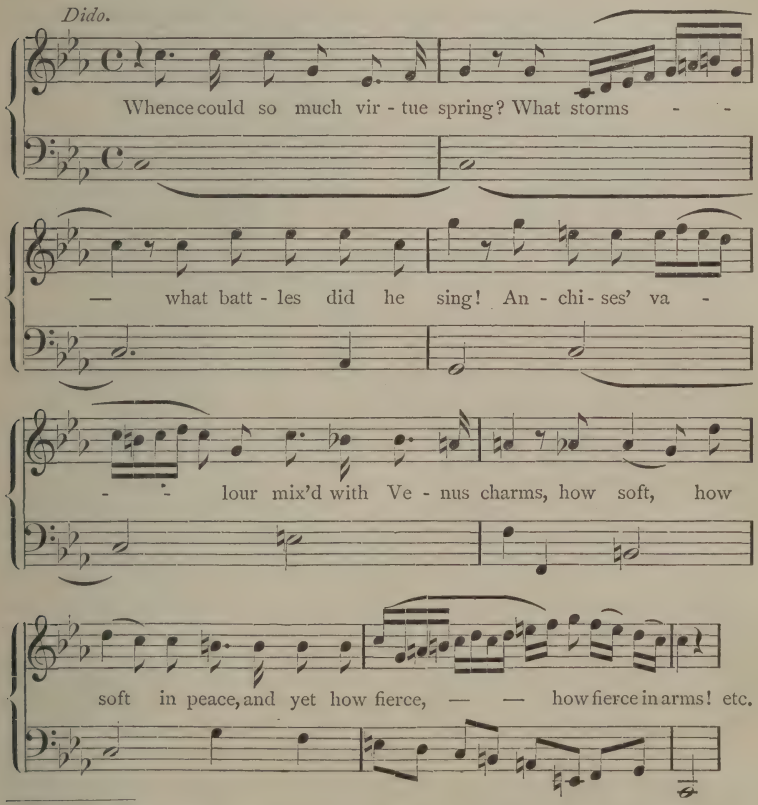
[1]) Naturalisirt wurde Händel erst im Jahre 1726.

die fremdländische Musik — unter Carl II. die französische, dann die italienische Oper — das Uebergewicht über die nationale erlangt hatte, so war diese doch noch in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch einen, alle früheren Componisten Englands an Bedeutung überragenden Tonkünstler vertreten gewesen: durch Henry Purcell. Dieser hochbegabte Musiker, der genialste, den England überhaupt besessen hat, ist 1658 in London geboren, im Todesjahre Cromwell's, mit dessen Verschwinden die englische Kunst nach langen Jahren puritanischer Nüchternheit wieder aufzuathmen begann.[1]) Seinen ersten Unterricht erhielt Purcell von seinem Vater und nach dessen frühem Tode von seinem Oheim, welche beide wahrscheinlich in der Capelle Carl's II. angestellt waren. Später selbst als Sänger in diese Capelle aufgenommen, entwickelte er sich so rasch und glücklich, dass er schon 1676 als Componist der Musik zu mehreren Schauspielen unter dem Beifall aller Kenner in die Oeffentlichkeit treten konnte, vier Jahre später aber, im Alter von zweiundzwanzig Jahren, zeigte er sich bereits als völlig gereifter Künstler: seine 1780 zuerst aufgeführte Oper „Dido und Aeneas" gilt mit Recht als ein Meisterwerk, ja, als ein epochemachendes, sowohl wegen des Reichthums und der Originalität ihres musikalischen Inhalts, als auch deshalb, weil hier das Musikdrama zum ersten Mal auf englischem Boden in seiner formalen Vollendung (ohne Dialog) erschien.[2]) Der

[1]) Nach der Hinrichtung Carl's I. (1649) und Proclamirung der Republik war in England die Kunst zu jahrelangem Stillstand verdammt, und „der Puritaner dumpfe Predigtstuben" blieben bis auf Weiteres der einzige Sammelplatz des Publicums. Erst 1656 (lesen wir in der von Rimbault seiner Ausgabe der Purcell'schen Oper „Bonduca" vorausgeschickten „Skizze der Entwickelung der dramatischen Musik in England") erhielt Davenant, ein mittelmässiger Schauspieldichter, die Erlaubniss eine Art Theater zu eröffnen, „an entertainment in declamation and music, after the manner of the ancients". Nach dem Einzug Carl's II. und der Restauration (1660) nahmen die musikalisch-dramatischen Darstellungen einen bedeutenden Aufschwung, ebenso die Instrumentalmusik, um welche sich namentlich John Bannister verdient machte, seit 1663 der Dirigent der vom König nach dem Vorgange Ludwig's XIV. eingerichteten „Band of 24 violins". Derselbe rief auch 1672 die ersten regelmässigen Concerte in London in's Leben.

[2]) Vgl. W. H. Cummings, der in seiner Biographie Purcell's („The great musicians" edited by Fr. Hueffer) S. 32 auch nachweist, dass das obengenannte Werk nicht, wie bisher allgemein und auch von G. A. Macfarren in seiner neuerdings erschienenen Ausgabe desselben angenommen wurde, aus dem Jahre 1675 datirt. — Nach Rockstro's Artikel „Opera" in Grove's „Dictionary of Musik and Musicians" bildete sich die englische Oper weder aus dem Ballett noch aus der Tragödie, sondern aus der Mask (auch Masque, die altenglische Bezeichnung für Gedichte weltlichen, namentlich mythologischen Inhalts in dra-

gesunde und ungezwungene Ausdruck der Gesänge, die auch dem ungebildeten Ohr fassliche doch nie banale Rhythmik, die Sicherheit in der Zeichnung der Charaktere geben dieser Oper ein fast Händel'sches Gepräge; ebenso gewisse, beiden Meistern gemeinsame Aeusserlichkeiten wie z. B. die, dem englischen Geschmack entsprechende reichliche Verwendung der Coloraturen, mit denen Purcell merkwürdiger Weise auch seine Recitative zu schmücken liebt:

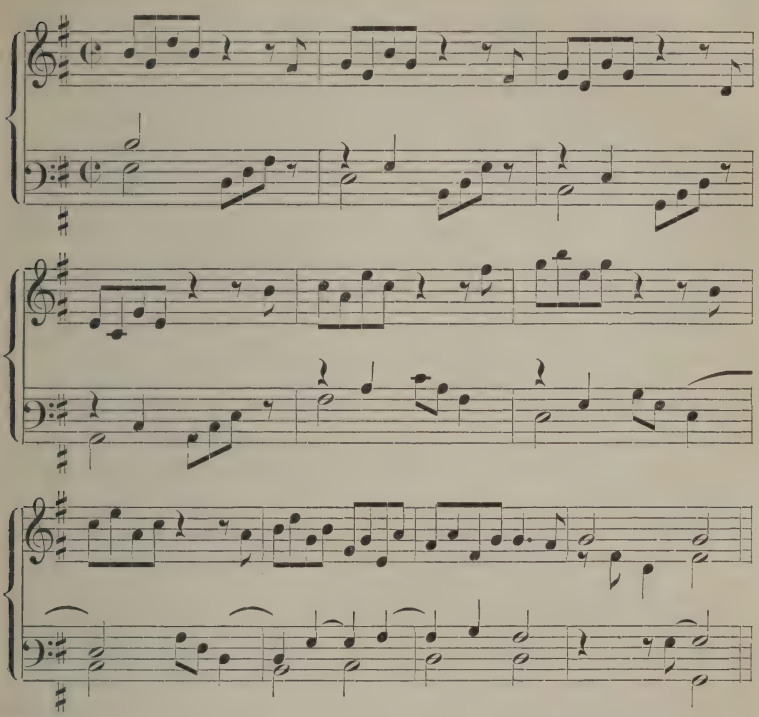


matischer Form), welche sich der Musik, wie die Shakespeare'sche Komödie, nur als Beigabe bediente. Nicolo Lanière machte zuerst 1617 den Versuch, eine ganze Mask (von Ben Jonson) im Stile recitativo zu componiren, fand aber keine Nachahmer. Purcell war es vorbehalten, die Mask zur modernen Oper umzubilden, und hierbei wusste er, trotz seiner Verehrung für die Italiener, den englischen Volkston so gut zu treffen, dass seine Arbeiten für national gelten dürfen; im Besondern ist seine Declamation, wenn auch weniger rhetorisch als die Lully's, doch weit natürlicher und leidenschaftlicher.

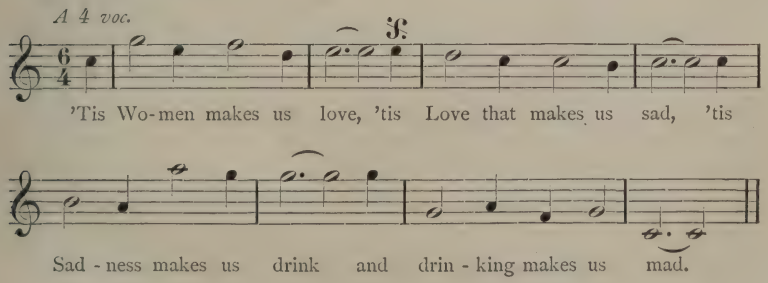
Deutlich weisen die dramatisch bewegten Chöre, an denen „Dido und Aeneas" reich ist, auf Händel hin, selbst die Behandlung des Orchesters, welches, wenn auch ungleich dürftiger als das Händel'sche — meist fehlt noch in Purcell's Partituren die Angabe der Instrumente — doch zur Vergegenwärtigung der Vorgänge auf der Bühne nach Kräften mitwirkt, wie z. B. im begleiteten Recitativ beim Auftreten der Zauberin (Nr. 12 der Macfarren'schen Ausgabe). Purcell's Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit bezeugen ausser weiteren achtunddreissig Opern noch seine Kirchen- und Instrumentalwerke, unter den ersteren seine Anthems, eine Gattung von Kirchengesängen, welche in der Hauptsache Motette und Cantate vereinigt,[1]) sowie das im Jahr vor seinem Tode entstandene Te Deum, dem Händel verschiedenes aus seinem „Utrechter" Te Deum nachgebildet hat.[2]) Als Instrumentalcomponist hat er namentlich auf das Clavierspiel in England anregend gewirkt, u. a. durch ein nach seinem Tode veröffentlichtes Unterrichtswerk „A choice collection of lessons for the Harpsicord or Spinnet" enthaltend vier Seiten Text und eine Sammlung von Praeludien und Tänzen, die mit ihrem gering entwickelten Claviersatz und ihrer altmodischen Notirung auf dem Sechs-Linien-System die Nähe Bach's und Händel's noch kaum ahnen lassen:

[1]) Das Anthem, eigentlich Anti-Hymne (Antiphonie oder Wechselgesang), erscheint schon vor Purcell in Form einer Motette über englische Bibelworte. Mit ihm gewann die Gattung den Charakter der deutschen geistlichen Cantate, indem er die Chöre mit Sologesängen und Instrumentalsätzen durchflocht.

[2]) Die auffallende Aehnlichkeit dieser beiden Werke hat zu einer besonders lebhaften Erörterung der schon auf S. 57, Anm. 2 aufgeworfenen Frage geführt, ob das Eigenthumsrecht auf eine musikalische Idee dem Erfinder zuzusprechen ist, oder dem, welcher sie uns in ihrer formalen Vollendung überliefert hat. Cummings sucht (a. a. O. S. 71) Händel von dem Vorwurf des Plagiats zu reinigen, indem er darauf hinweist, dass Purcell's Te Deum uns nicht in seiner ursprünglichen Gestalt vorliege, sondern in der Bearbeitung des Dr. Boyce, eines eifrigen Händel-Verehrers, in Folge dessen es eine, ihm ursprünglich nicht eigen gewesene Aehnlichkeit mit dem Händel'schen erhalten habe. O. Gumprecht („die Händel'schen Oratorien", Westermann's Monatshefte, März 1883) meint bei Erwähnung dieses Falles: „Schon an körperlichen Sachen begründet die Formgebung wirkliches und volles Eigenthum, wie vielmehr auf geistigem Gebiete; wer einen vorgefundenen Gedanken reicher ausführt, darf ihn als redlich gewonnenen Besitz betrachten." Auch behauptet er, von einer Schädigung der Berufsgenossen könne in dem Händel-Purcell'schen Falle nicht die Rede sein, „weil damals die musikalische Autorschaft weder besondern Gewinn noch Ruhm mit sich brachte" (?). Kurzen Process macht Schoelcher (*The life of Handel* S. 285), indem er bezüglich der „vorgeblichen Diebstähle" des Meisters sagt: „These pretended thefts are nothing but accidental resemblances, fugitive, and quite involuntary."



Endlich wurde noch die Literatur des schon zu Shakespeare's Zeit in England so beliebten Canon (*Catch* S. 83) durch Purcell wesentlich bereichert; überraschend ist die Leichtigkeit und Sicherheit der Stimmcombination, die er in derartigen, wohl meist in lustiger Gesellschaft improvisirten Gesängen an den Tag legt, von denen hier ein Beispiel aus der nach dem Tode des Künstlers veröffentlichten Sammlung „The catch club or merry companions“:



Angesichts solcher Verdienste kann man wahrlich nicht an eine blosse Buchhändler-Reclame denken, wenn der Verleger des „Orpheus Britannicus", einer von Purcell's Wittwe herausgegebenen Sammlung von ein-, zwei- und dreistimmigen Gesängen, dieselbe mit den Worten empfiehlt: „The author's extraordinary talent in all sorts of Musick is sufficiently known, but he was especially admir'd for the vocal, having a peculiar Genius to express the energy of english words, whereby he moved the passions of all his Auditors." Er war in der That ein Künstler von seltener Begabung, besonders für das Volksthümlich-Dramatische, ein Künstler, der wie keiner vor ihm die Bedürfnisse seiner Nation erkannt hat und ohne Zweifel der national-englischen Oper eine reiche Zukunft bereitet haben würde, hätte nicht schon zu seiner Zeit der Durst nach Macht und Wohlstand die geistigen Kräfte Englands derart in Anspruch genommen, dass den Landeskindern weder Zeit noch Neigung blieb, sich in demselben Maasse wie die früheren Geschlechter der Pflege idealer Güter, namentlich der Musik zu widmen, in Folge dessen man sich mehr und mehr gewöhnte, zur Deckung des musikalischen Deficit das Ausland heranzuziehen. In Anbetracht dieser Umstände kann man Cummings nicht beistimmen, wenn er (a. a. O. S. 33) sagt, Purcell sei zu früh gekommen. Die Klage desselben Autors über das frühe Ende des Künstlers — er starb bereits 1695 im 37. Lebensjahre — ist sicherlich berechtigt, denn er würde ohne Zweifel noch manches Meisterwerk geschaffen haben; aber auch wenn er länger gelebt hätte, wäre er schwerlich der Mann gewesen, die Ungunst der Zeitverhältnisse zu besiegen, weil es ihm an dem zu einer reformatorischen Thätigkeit nöthigen sittlichen Ernst fehlte. „In eine solche Zeit" sagt Chrysander, der ihn (I. 254) hinsichts der musikalischen Begabung mit Mozart vergleicht, „gehörte ein Zuchtmeister, aber ein solcher war Purcell nicht, ebensowenig als Mozart ein solcher war; denn so ernst beide die Kunst nahmen, so leicht nahmen sie das Leben, und lebten nicht lange. Was aber Purcell andeutet und wünscht, ist in Händel's Leben erfüllt, und durch die musikalische Gesundheit, in der alle seine Werke strahlen, durch ihre einheitliche Gestaltung und Gesammtwirkung, sowie durch seine Vielseitigkeit ist er derjenige Vorgänger Händel's, der am geradesten auf ihn hinleitet."

Wir kehren wieder zu Händel zurück, nachdem wir die Bedingungen kennen gelernt haben, unter denen er sich in England eine nicht nur materiell, sondern auch künstlerisch er-

spriessliche Wirksamkeit versprechen durfte. Diese fand er vorläufig, ungeachtet seiner Aussöhnung mit dem König, nicht in London, sondern auf dem Schlosse Cannons, dessen Besitzer, der Herzog von Chandos, ihm den Antrag gemacht hatte, seine Capelle zu leiten, die Orgel zu spielen und für ihn Kirchenmusik zu schreiben. Drei Jahre, von 1717—1720, währte sein dortiger Aufenthalt, während dessen die berühmten zwölf Anthems, bekannt unter dem Namen „Chandos-Anthems", das Oratorium „Esther" und das Schäferspiel „Acis und Galatea" entstanden. Dann wandte er sich wieder nach London, wo Aufgaben anderer und schwierigerer Art seiner harrten. Während Händel's Abwesenheit hatte das sociale Leben der Hauptstadt eine Umgestaltung erfahren, deren Wirkungen sich auch auf die musikalischen Verhältnisse erstreckten. Die schwindelhaften Finanzunternehmungen des Schotten Law, der schon seit Jahren unter dem Schutz des französischen Regenten, Herzogs von Orleans, in Paris sein Wesen getrieben hatte, waren auch in London nicht ohne Nachahmung geblieben, und wenn auch hier ihr Ausgang ein minder verderblicher war als an der Seine, so hatten sie doch eine solche Veränderung der Capitalsverhältnisse mit sich gebracht, dass ganze Schichten der Gesellschaft, welche bis dahin bescheiden im Dunkel gestanden, nun in die Lage gekommen waren, sich an der Gestaltung des öffentlichen Lebens activ zu betheiligen. Hatte sich bis dahin die Kunst auf den Schutz der Grossen ausschliesslich angewiesen gesehen, so war nun ein bürgerliches Publicum im Entstehen begriffen, dessen Neigungen und Geschmack die Künstler Rechnung tragen mussten. Der Hof und die Aristokratie waren durch diesen Wechsel der Dinge selbstverständlich nichts weniger als erbaut, und äusserten ihre Unzufriedenheit, fortan nicht mehr allein die Führung in künstlerischen Dingen zu haben, dadurch, dass sie den Künstlern den bisher gewährten Schutz entzogen und sich schmollend vom öffentlichen Musikleben entfernt hielten. Wenn nun die geringeren unter ihnen durch Geschmeidigkeit des Auftretens ihre bisherigen Beschützer nach und nach wieder günstiger zu stimmen wussten, so war Händel durchaus nicht danach geartet, sich irgendwelchen mit seiner Würde als Künstler und Mensch unverträglichen Ansprüchen zu fügen, und deshalb wurden die neuen Verhältnisse für ihn eine Quelle mancherlei ernster Schwierigkeiten, während sie ihm andererseits Gelegenheit gaben, seine volle, männliche Willenskraft zu entfalten.

Von dieser konnte Händel während seiner nunmehr be-

ginnenden Laufbahn als Operndirector mehr als eine Probe ablegen. Ihren Anfang nahm dieselbe mit der Gründung einer Akademie für italienische Opernmusik (1720), zu deren Leitung er vom König ausersehen war, und welche noch im selben Jahre eröffnet wurde, nachdem Händel selbst auf einer Reise nach Deutschland und Italien die besten Gesangskräfte Europa's für das junge Unternehmen gewonnen hatte. Als Componist erregte er um diese Zeit mit der Oper „Radamisto" die Bewunderung von ganz London, zugleich aber auch die Eifersucht der ihm als Collegen in der Direction beigegebenen Italiener Attilio Ariosti und Bononcini, von denen der letztere entschlossen war, die Alleinherrschaft über die Akademie zu erringen, und kein Mittel scheute, um die Verdienste seines deutschen Kunstgenossen zu verkleinern. Von dem zeitweiligen Erfolg seiner Intriguen ist schon früher (S. 274) die Rede gewesen; er hatte eben alle diejenigen auf seiner Seite, welche in den Opern nichts anderes suchten als einen flüchtigen Sinnenrausch nach des Tages Mühen, und denen Händel's Musik einen solchen nicht gewährte. Kunstfreunde dieser Art waren, wie überall, so auch in der englischen Hauptstadt, namentlich in den Adelskreisen zahlreich genug, um eine mächtige Partei gegen unsern Meister zu bilden, der sich weiter die Vielen anschlossen, denen sein gelegentlich schroffes Auftreten nicht behagte, unter ihnen ebenfalls manche Persönlichkeit von Stellung und Einfluss. Endlich hatte er noch diejenigen Kreise gegen sich, welche eine Wiederbelebung der national-englischen Oper anstrebten, und die italienische als einen unberufenen Eindringling, als ein Hinderniss der Verwirklichung ihrer künstlerisch-patriotischen Pläne aufs eifrigste bekämpften. An die Gefahr einer Concurrenz von dieser Seite war während der ersten Lebensjahre der Akademie nicht zu denken; als aber der Reiz der Neuheit dem Unternehmen verloren gegangen war, und im Anfang des Jahres 1728 einer der Führer der nationalen Partei, der Dichter Gay im Theater von Lincoln's-Inn-Fields mit seiner „Bettleroper" (*Beggar's Opera*) hervortrat, wendete sich das Blatt. Dies Werk, welches unter der durchsichtigen Hülle einer banalen Räubergeschichte die politischen und gesellschaftlichen Zustände, darunter auch die italienische Oper, in scharfer Satire und mit skandalöser Ungenirtheit geisselte, und dessen Gesänge allbekannten Gassenhauern und beliebten Opernarien angepasst waren, fand solchen Beifall, dass ganz London sich ins Theater drängte. Die Akademie aber, deren Finanzen schon in den Vorjahren stark gelitten hatten, hielt diesen neuen

Schlag nicht aus: nachdem die Italiener wochenlang vor leerem Hause gesungen hatten, schloss sie am 1. Juni desselben Jahres für immer ihre Pforten und ihre Mitglieder zerstreuten sich in alle Winde. Händel allein verlor in diesem verhängnissvollen Momente den Muth nicht; seinem Stern als Künstler wie als Geschäftsmann vertrauend, entschloss er sich, die einmal betretene Laufbahn nicht zu verlassen und übernahm von nun an die Leitung der italienischen Oper auf eigene Hand.

Es würde zu weit führen, wollten wir die Schicksale des Meisters als Operncomponist und Opernunternehmer Schritt für Schritt verfolgen, wie die zunehmende Feindseligkeit seiner Gegner, besonders seitdem dieselben eine zweite italienische Oper unter Porpora's Leitung in's Leben gerufen, das Gelingen seiner Pläne mehr und mehr in Frage stellte; wie die Anmaassung und Unbotmässigkeit der Sänger seine besten künstlerischen Absichten vereitelten, bis er endlich 1740 den Kampf aufgab und mit seiner einunddreissigsten Oper „Deidamia" für immer von der Opernbühne Abschied nahm, nachdem er noch bei seinem letzten Unternehmen sein ganzes mühsam erworbenes Vermögen eingebüsst hatte. — Ebenso müssen wir es uns versagen, die von Händel geschaffenen Bühnenwerke einzeln zu betrachten und uns darauf beschränken, ein Gesammtbild seiner Wirksamkeit als Operncomponist zu gewinnen. Hier ist vor allem festzuhalten, dass dieselbe keine bahnbrechende gewesen ist, insofern er die durch Alessandro Scarlatti geschaffene Form der Oper nicht erweitert oder verändert hat und sich begnügte, sie mit einem musikalisch reicheren Inhalt zu erfüllen. Die Texte liess er in der undramatischen Form jener Zeit, strebte jedoch unablässig, die in ihnen stets wiederkehrenden Grundtypen menschlicher Leidenschaft, der Liebe, des Hasses, der Furcht, der Eifersucht, in charakteristischen Tonbildern immer deutlicher zur Anschauung zu bringen. Die so gewonnene Fähigkeit der dramatischen Charakteristik, sowie die genaue Kenntniss des gesanglich Wirksamen, welche sich ein Componist zu Händel's Zeit nirgends sicherer erwerben konnte als an der italienischen Oper, sie waren für ihn Errungenschaften, werthvoll genug, um ihn für die Mühen seiner zwanzigjährigen Opernlaufbahn zu entschädigen, denn in ihnen lagen die Grundbedingungen seines Erfolges auf demjenigen Gebiet seiner Kunst, welchem er sich von nun an ganz zuwandte und auf dem er das Höchste zu leisten berufen war: dem Oratorium.

Den ersten Schritt in dieser Richtung hatte Händel bereits

1731 mit der Aufführung seines in Cannons entstandenen Schäferspiels „Acis und Galatea“ gethan, wenn wir anders mit dem Wort „Oratorium“, dem Sprachgebrauche folgend, ein dramatisches Vocalwerk bezeichnen wollen, welches auf die Zuthat sichtbarer Darstellung verzichtet.[1]) Hinsichts des letzteren Punktes ist zu erinnern, dass man damals die mangelnde Action noch nicht, wie heute, als ein wesentliches Merkmal der Gattung betrachtete, und nicht Wenige der Meinung waren, die äusserliche Darstellung sei auch dem Oratorium unentbehrlich. Bei der ersten vollständigen Aufführung in London wurde Acis und Galatea „mit all den grossen Chören, Scenen, Maschinen und sonstigen Decorationen, überhaupt auf theatralische Weise“ gegeben, wogegen eine kurz darauf von Händel veranstaltete Aufführung mit der Bemerkung angekündigt wird „Es wird keine Action auf der Bühne stattfinden, aber die Scene wird in malerischer Weise eine ländliche Ansicht darstellen, mit Felsen, Laubgängen, Quellen und Grotten, zwischen welchen ein Chor von Nymphen und Schäfern angebracht sein wird; die Kleider und alle sonstigen Decorationen dem Gegenstande angemessen.“ Ein ähnlicher Compromiss zwischen theatralischer und concertmässiger Aufführung wurde im folgenden Jahre mit dem Oratorium „Esther“ versucht, welches nach Burney „mit Action“ aufgeführt wurde, wobei der Chor, bestehend aus den Kirchensängern und den Mitgliedern der königl. Capelle „nach der Weise der Alten zwischen der Bühne und dem Orchester aufgestellt war“. Der Londoner Bischof Gibson entschied endlich die Frage, indem er sich für das Wegfallen der scenischen Darstellung aussprach, und von nun an wurden Händel's Oratorien, wenn auch meist im Theater, doch stets nur concertmässig aufgeführt.

Das Erscheinen der „Esther“ war für London ein künstlerisches Ereigniss, besonders für die Kreise der nicht lange zuvor gestifteten „Akademie für alte Musik“, ein Institut, welches auf dem Grunde der altgriechischen und altkirchlichen Musik zu stehen meinte, und in Händel's Oratorium eine Kunstgattung erblickte, die den Gehalt kirchlicher Tonkunst in der ruhigen

[1]) In diesem Sinne pflegt man auch von „weltlichen Oratorien“ zu sprechen, was, sofern man die Erinnerung an den Betsaal *(oratorio)* als die Geburtsstätte dieser Kunstgattung festhält, völlig widersinnig, eine *Contradictio in adjecto* ist. „Acis und Galatea“ ist in der Ankündigung der ersten Aufführung „A mask“ genannt, bei der Wiederholung in Oxford unter Händel's Leitung aber „A Serenata or Pastoral Entertainment“.

Würde des griechischen Drama darzustellen erlaubte.[1]) Wie gross aber auch der Erfolg dieses Werkes beim intelligenten Theil des Publicums war, so hatte es doch noch gute Wege bis zur eigentlichen Popularität seines Autors, zumal dessen Gegner jetzt weniger als je geneigt waren, die Waffen zu strecken. Auch Händel's nächstes Oratorium „Debora", welches mit seiner im Chor durchgeführten Charakteristik der feindlichen Volksmassen einen wichtigen Fortschritt über das erste hinaus bezeichnet, stiess auf solchen Widerstand seitens der Gegenpartei, dass er sich genöthigt sah, die Aufführung seines dritten oratorischen Werkes „Atalia" (1733) nach Oxford zu verlegen, und wenn in den nächsten Jahren das Londoner Publicum sich zahlreicher zu seinen Oratorien-Aufführungen einfand, so galt der Zulauf weit weniger den Werken selbst, als den von ihm während der Pausen eingeschobenen Vorträgen auf der Orgel, denen selbst seine Feinde mit Bewunderung lauschten. Noch 1741 war der Meister, den England nach seinem Tode und bis heute als musikalischen National-Heros verehrt hat, von der Hauptstadt so wenig anerkannt, dass er es für gerathen halten musste, sein gewaltigstes Werk, den 1741 in der wunderbar kurzen Zeit von vierundzwanzig Tagen vollendeten „Messias" nicht hier, sondern in Dublin zum ersten Mal zur Aufführung zu bringen. Als aber dies Oratorium im folgenden Jahr auch in London gegeben wurde, gewann es sich die Herzen in solchem Maasse, dass die Stellung des Componisten von nun an auch hier unerschütterlich befestigt war und man fortan jeder neuen künstlerischen Kundgebung seinerseits mit Spannung entgegensah.

Seine weiteren Oratorien, eine lange Reihe von Meisterschöpfungen, unter denen hier nur „Israel in Egypten" (1739), „Samson" (1742), „Judas Maccabäus" (1746) und „Josua" (1747) hervorgehoben seien, verhalfen ihm zu immer grösserem Ruhm und zugleich zu einem ansehnlichen Vermögen. Dennoch war er weit entfernt, in seiner Thätigkeit zu ermatten, sondern fuhr fort, seine ganze Kraft den von ihm regelmässig veranstalteten Oratorien-Aufführungen im Coventgarden-Theater zu widmen, bis ihm, fast um dieselbe Zeit wie seinem grossen Kunstgenossen Bach, mit dem Alter die Blindheit nahte. Schon 1751, während er an seinem letzten Oratorium „Jephta" arbeitete, begannen seine Augen ihm den Dienst zu versagen, und nachdem er sich einigen erfolglosen Operationen unterworfen, erblindete er

[1]) Vgl. Chrysander II, 273.

vollständig. Aber auch dieser Schlag vermochte seine Thatkraft nicht zu erschüttern: obwohl er fortan keine grösseren Arbeiten mehr unternahm, so war er doch unablässig mit Zuthaten und Aenderungen an seinen früheren Werken beschäftigt, die er seinem Schüler und Secretär John Christopher Smith dictirte. Auch seine Oratorien-Aufführungen setzte er ununterbrochen fort, und leitete sie nach wie vor selbst von der Orgel aus. Bei einer solchen Gelegenheit war es, wo ihn die Fassung, mit welcher er übrigens sein Unglück trug, einmal verliess: während der Aufführung des „Samson", an der Stelle, wo der Held seine Blindheit beklagt, konnte er seine schmerzlichen Empfindungen nicht länger bemeistern und brach in bittre Thränen aus. Auch das Auditorium war zu Thränen gerührt, als am Schlusse des Oratoriums der blinde Componist von Freunden geleitet hervortrat, um den ihm aus vollem Herzen gespendeten Beifall entgegen zu nehmen. Das letzte unter seiner Mitwirkung gegebene Oratorium war der „Messias", aufgeführt im Coventgarden-Theater am 6. April 1759. Nach dem Schlusse desselben kehrte der Meister völlig erschöpft nach Hause zurück und sieben Tage später, am 13. April desselben Jahres, beendete er, noch bis zum letzten Augenblick im Vollbesitz seiner Geisteskräfte, die irdische Laufbahn.

* * *

Nicht mit Unrecht werden die Namen Händel und Bach vorzugsweise nebeneinander genannt, denn bei aller Ungleichheit der künstlerischen Persönlichkeit beider Meister, sowie — wenn man von der Gemeinsamkeit des Geburtsjahres und des Heimathlandes Thüringen absieht — auch ihres Lebensganges, zeigen sie doch in ihrer Gesammterscheinung eine auffällige Uebereinstimmung und eine Fülle von Berührungspunkten. In der Stille des kleinbürgerlichen Lebens sahen wir Bach von Stufe zu Stufe weiter schreiten. Bei aller Theilnahme für die musikalischen Leistungen des Auslandes scheint ihm nie der Gedanke gekommen zu sein, dieselben an Ort und Stelle zu studiren, und man darf annehmen, dass, hätten ihm auch die Mittel zu einer Reise nach Italien oder nach Frankreich zu Gebote gestanden, er es vorgezogen haben würde, dieselben zum Vortheil seiner Orgel und seines Sängerchores zu verwenden. Prägt sich so in seinem stillen, von äusseren Einwirkungen unabhängigen Schaffen die eine Seite des deutschen Wesens aus, so zeigt uns Händel die andere, jene

für unsere Nation charakteristische Beanlagung, sich in der persönlichen Berührung mit dem Genius fremder Völker zu kräftigen und zu entwickeln, ohne deshalb den geistigen Zusammenhang mit dem Vaterlande zu verlieren. Unter so verschiedenen Umständen streben aber beide dem gleichen Ziele zu, ihre Kunst dem höchsten Ideale, der Religion dienstbar zu machen; freilich nicht auf directem Wege, insofern sich Bach während seines Aufenthaltes in Köthen vorwiegend mit Instrumentalmusik beschäftigte, Händel sogar zwanzig seiner besten Jahre der italienischen Oper widmete. Diese Umwege waren jedoch keineswegs Irrwege, weder für den Einen noch für den Andern, sie waren vielmehr durch ihr künstlerisches Naturell bedingt und zum vollständigen Reifen desselben unerlässlich.

Hier nun tritt die wesentliche Verschiedenheit der Anlagen beider Künstler besonders deutlich hervor. Bach's Natur war eine lyrische, subjective, ja man kann sie eine romantische nennen, denn unwiderstehlich trieb es ihn, sich zu immer höheren, der realen Welt abgewandten Gefühlsregionen emporzuarbeiten; und wie die Instrumente allein im Stande sind, Stimmungen und Empfindungen solcher Art zum Ausdruck zu bringen, so musste er sich ihrer mit Vorliebe zur Kundgebung seines künstlerischen Wesens bedienen. Anders Händel, bei dem der Dramatiker von vornherein weit entschiedener hervortritt, dem die charakteristische Fähigkeit eines solchen, sich zu objectiviren, seine Person in einem grösseren Ganzen aufgehen zu lassen, mit den eigenen Anschauungen und Gefühlen zugleich die einer Gesammtheit auszudrücken, in hohem Grade eigen war. Mithin war das ihm bestimmte Feld der Thätigkeit die Vocalmusik und, zunächst wenigstens, die Bühne. Allerdings waren auch ihm die Instrumente wichtige Bundesgenossen, ohne deren Hilfe selbst seine gewaltigsten Vocalschöpfungen nicht jene Wirkung ausüben würden, deren die Welt seit anderthalb Jahrhunderten Zeuge gewesen ist; ebenso lassen seine Werke für Instrumente allein die Sicherheit erkennen, mit welcher er sich auch auf dem Gebiete der absoluten Musik bewegt, namentlich seine *Concerti grossi* (die sog. Oboenconcerte) sowie zahlreiche seiner Clavier-compositionen. Ganz richtig bemerkt Burney von den ersteren, dass sie den Haydn'schen Symphonien weit näher stehen als den „Concerten" der Händel'schen Zeit. Dagegen lässt sich derselbe Autor in seiner Bewunderung für den Meister zu weit hinreissen, wenn er ihn als Instrumentalcomponisten noch über Bach stellt und sogar behauptet, Händel's Orgelfugen seien den

Bach'schen vorzuziehen.[1]) Während Bach im Dämmerschein, in den geheimnissvollen Tiefen und Höhen, zu denen allein die Instrumente den Weg weisen, den Kern seines Wesens offenbart, drängt es Händel zu den sonnenklaren Regionen der Vocalmusik, im Besonderen der Chormusik, und mit ihrer Hülfe lässt er Tongebilde vor uns erstehen, die an Unmittelbarkeit der Wirkung sogar die ergreifendsten Chöre Bach's übertreffen; diese Wirkung aber erreicht er, wie schon Beethoven an ihm gerühmt hat, meist mit den einfachsten Mitteln, auch ohne jene Wunder des Contrapunktes, welche uns beim Anhören Bach'scher Chöre, z. B. in den, den ersten Theil der Matthäus-Passion einrahmenden Choralbearbeitungen, mit Staunen erfüllen.

Betrachten wir endlich die beiden Meister in ihrem Verhältniss zu ihren Mitmenschen genauer, so ist ihre Aehnlichkeit grösser als es auf den ersten Blick erscheint. Den einen wie den andern haben wir als starr und unbeugsam kennen gelernt, so oft es galt, die Würde der Kunst zu wahren. Wie Händel, durch den Uebermuth der Sänger gereizt, sich hin und wieder zu heftigen Zornesausbrüchen hinreissen liess (S. S. 317), so auch Bach, der u. a. einmal dem übrigens tüchtigen Organisten der Thomaskirche Görner bei einer falschen Note die Perrücke an den Kopf warf mit dem Ausruf „Er hätte lieber Schuhflicker werden sollen!" Ernst, Beharrlichkeit und Entschlossenheit spricht aus den Zügen beider; wenn Burney den Gesichtsausdruck Händel's als würdig und feurig schildert und hinzufügt, sein Lächeln habe wie ein aus schwarzem Gewölke plötzlich hervorbrechender Sonnenstrahl gewirkt, so ist man beim Anblick von Bach's Bildniss geneigt, diese Bemerkung wörtlich auch auf ihn anzuwenden. Uebrigens war echte Menschenliebe der Grundzug des Charakters beider Männer. Wie Bach eine Familie zu

[1]) Dieser, von Burney in seiner Schrift „Lebensumstände Händel's" aufgestellten Behauptung tritt ein anonymer Autor in der „Allgemeinen Deutschen Bibliothek" (Band 81. Erstes Stück. S. 295—303) sehr entschieden entgegen und macht darauf aufmerksam, dass Händel in seinen Fugen oft eine Stimme verlasse, während in Bach's Fugen jede Stimme gehörig durchgeführt sei, so dass man seine Clavierfugen für so viele Instrumente aussetzen könne, als sie vielstimmig sind. Auch im Orgelspiel gebühre Bach der Preis, weil Händel, da die englischen Orgeln meist des Pedales entbehren, diesen wichtigen Theil des Instrumentes habe vernachlässigen müssen. In der Kunst endlich, den Choral zu variiren sowie der Vor-, Zwischen- und Nachspiele zu demselben sei Händel ebenfalls in Folge seines Aufenthaltes in England hinter Bach zurück geblieben, da die dortige Art des Kirchengesanges wenig Gelegenheit zu ihrer Ausübung geboten habe.

gründen und einen Kreis verehrungsvoller Schüler um sich zu versammeln, dies musste sich Händel in Anbetracht der Riesenaufgaben, deren Lösung er sich vorgesetzt, versagen; doch war er keineswegs eine ungesellige Natur und besonders für die Freuden der Tafel durchaus nicht unempfänglich. Obwohl er, wie kaum Einer, unter der Missgunst der Mitwelt zu leiden hatte, hörte er doch niemals auf, Proben warmer Nächstenliebe zu geben. Jahraus jahrein veranstaltete er Aufführungen seiner Werke zu wohlthätigen Zwecken; selbst 1740, als er sich am Rande des finanziellen Ruines befand, führte er „Acis und Galatea" zum Besten der Gesellschaft zur Unterstützung hülfsbedürftiger Musiker auf, die er früher mit hatte begründen helfen; und doch waren gerade in dem genannten Jahre die gegen ihn gerichteten Feindseligkeiten bis zur Unerträglichkeit verschärft, so dass man u. a. so weit ging, die Anschlagzettel zu seinen Concerten alsbald nach ihrem Erscheinen herunterzureissen! — „Sein Verhältniss zu der Menschheit blieb unverbittert heiter wie vorhin, sein Gottvertrauen vertiefte sich, sein Kunstvermögen erstarkte. Wie ein Held, nicht wie ein Titan, focht er seine Sache aus: Sieg und Versöhnung waren das Ende. Dieses alles war in dem einen gelegen, in der Gesundheit und einfachen Erhabenheit des Geistes, in der richtigen Stellung seines Genius zum Leben und zu der grossen Ursache alles Daseins. Wahrlich, ein wunderbares und göttliches Wesen, dieser Genius in seiner Doppelthätigkeit, der in den gehobensten Augenblicken im Menschen wie ein Schöpfer waltet und in böser Zeit das Hervorgebrachte wie ein Engel behütet."

Diese Worte Chrysander's (a. a. O. III. 4) geben uns zugleich Antwort auf die Frage, was Händel's Entschluss, die Oper zu verlassen und sich gänzlich dem Oratorium zuzuwenden, zur Reife gebracht habe. Sein Verhältniss zu der Menschheit, sein Streben nach echter edler Popularität verleidete ihm eine Kunstgattung, die längst zur frivolen Unterhaltung einer blasirten Aristokratie herabgesunken war, und schon wegen der dem Volke unverständlichen Sprache auf diesen Kreis beschränkt bleiben musste. Sein immer mehr sich vertiefendes Gottvertrauen führte ihn mit Nothwendigkeit dahin, seine künstlerische Inspiration aus geistlichen Dichtungen zu schöpfen, und zwar aus solchen, die, wie die Stoffe der biblischen Geschichte, zur Erhebung einer glaubensfrohen Menge vorzugsweise, und besser als alle liturgischen Texte geeignet sind. Endlich drängte ihn sein im Dienste der Oper erstarktes Kunstvermögen auf ein

Gebiet, wo er dasselbe in ungleich umfassenderer Weise verwerthen konnte als auf der durch Conventionen und Aeusserlichkeiten aller Art beherrschten Opernbühne. Das Oratorium bot ihm, zumal nachdem es sich von der scenischen Einrichtung völlig losgesagt, unbeschränkte Freiheit zur Entfaltung seiner tondichterischen Kraft, und namentlich auch die Möglichkeit, dem in der Oper zu gänzlicher Unbedeutendheit herabgedrückten Chor eine Seele einzuhauchen, ihn zur lebendigen Theilnahme an der Handlung heranzuziehen, durch ihn ein Volk zum Volke sprechen zu lassen. Während Händel in den Einzelgesängen, den Arien und Duetten etc. auch seiner Oratorien nicht umhin konnte, das Virtuosen-Bedürfniss seiner Sänger und den Geschmack des Publicums zu berücksichtigen,[1]) so dass die Mehrzahl derselben noch in Zopf und Perrücke einherstolziren und ihre Zeit nicht überdauert haben, konnte er in den Chören ganz er selbst sein, von jedem Zwange befreit, sein Bestes geben. Daher ihre unverwüstliche Frische und ihre Bedeutsamkeit für das Ganze, dies besonders in den späteren Oratorien, in denen Händel die Einzelgesänge mehr und mehr zu Gunsten des Chors zurücktreten liess.

Wie Bach, so war auch Händel in hohem Grade wählerisch in Bezug auf die von ihm in Musik zu setzenden Dichtungen, und man darf annehmen, dass die schaalen, schablonenhaften Texte der italienischen Oper zu seiner Abwendung von derselben mit beigetragen haben. Aber auch die englische Oper konnte ihn, nach dem was wir von ihr erfahren haben, unmöglich zur Thätigkeit reizen, und die verschiedenen Anträge, die ihm von dieser Seite gemacht wurden, hat er stets zurückgewiesen. Wohl war seine Natur eine durch und durch demokratische; wie er indessen es nicht über sich vermochte, den Hoch- und Höchstgestellten seine künstlerische Ueberzeugung zu opfern, so war er ebensowenig geneigt, dem Geschmacke des Bettleropern-Publicums Zugeständnisse zu machen, in die unsauberen Regionen des Volkslebens hinabzusteigen, anstatt dasselbe durch seine Kunst zu heben und zu veredeln. Um nicht mit sich selbst, mit seiner einzig auf das Erhabene gerichteten Natur in

[1]) Händel war praktisch genug, um auch den äusseren Erfolg seiner Sänger nicht gering zu achten, doch überliess er die dazu nöthige Ausschmückung ihrer Arien niemals ihrem Ermessen. Uebrigens erhebt er sich auch in diesen, fast ganz im Opernstil gehaltenen Gesängen weit über seine Zeit, indem er die Coloratur niemals sinnlos verwendet, sondern stets um dem Hauptgedanken des Satzes Nachdruck zu geben.

Zwiespalt zu gerathen, musste er seine Musik vor jeder Mesalliance bewahren und darauf bedacht sein, sie nur mit solchen Dichtungen zu verbinden, die ihr an geistigem Adel ebenbürtig waren. Werke dieser Art aber bot ihm die, im Verhältniss zur deutschen bereits höchentwickelte englische Dichtkunst zur Genüge: er fand einen Milton, dessen „Samson" er seinem gleichnamigen Oratorium zu Grunde legte, von dem auch die beiden ersten Theile seines „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato" herrühren; einen Dryden, den Dichter der unter dem Namen „Alexandersfest" bekannten Cäcilienode; einen Hamilton, der die dichterische Bearbeitung der von ihm zur Composition gewählten Stoffe der biblischen Geschichte mit ebenso viel Geschick als Geschmack ausführte. Poesien solcher Art durch seine Musik dem Volke zugänglich zu machen, dies durfte er mit Recht als die höchste Aufgabe des Vocalcomponisten betrachten, und indem er dieser Aufgabe seine ganze Kraft widmete, konnte er weit sicherer als seine um die Gunst des Publicums buhlenden Collegen sein Ziel erreichen, konnte er der volksthümlichste Componist seines Landes werden.

Seines Landes? — Allerdings hat England das Recht, Händel den Seinen zu nennen, denn er hat sich seinem zweiten Vaterlande von ganzem Herzen angeschlossen und sich als Künstler so sehr ihm angepasst, dass seine Melodien dort noch weit mehr als in Deutschland zum Volkseigenthum geworden sind.[1]) Gervinus, der in seiner Parallele „Händel und Shakespeare"

---

[1]) Ohne Zweifel ist Händel als national-englischer Componist zu betrachten, doch ist man zu weit gegangen, indem man ihm die Autorschaft der beiden Nationalgesänge „God save the king" und „Rule Britannia" zugeschrieben hat. Als der Componist des ersteren Liedes galt und gilt noch Vielen der Organist Jacob's I., John Bull, welcher es 1607, gelegentlich der Errettung des Königs aus der Gefahr der Pulververschwörung, geschrieben haben soll (vgl. Schoelcher a. a. O. S. 300), indessen hat neuerdings Chrysander nachgewiesen, dass der Autor dieser weltbekannten Volkshymne kein Anderer gewesen ist als Henry Carey, ein zu Händel's Zeit lebender Dichter-Componist, welcher unermüdlich und mit seltenen Fähigkeiten für die Hebung der englischen Volksmusik und namentlich der Oper wirkte, bis er, die Hoffnungslosigkeit seiner Bestrebungen erkennend, 1743 seinem Leben ein Ende machte (Vgl. Chrysander's Abhandlung „Henry Carey und der Ursprung des Königsgesanges *God save the king*", Jahrbücher für musikalische Wissenschaft I, 287). Die andere Nationalhymne der Engländer „Rule Britannia" stammt aus einer um 1751 aufgeführten, übrigens spurlos vorübergegangenen *Mask* „Alfred" von Augustine Arne, dem talentvollsten der nach Carey für die englische Oper arbeitenden Componisten. Diesen Gesang jedoch kann man getrost auf unsern Meister zurückführen, denn Arne hat die Musik zur erwähnten *Mask* grösstentheils dem 1746 geschriebenen „Occasional Oratorio"

(S. 350) hervorhebt, dass beide Männer nur im Uebergang aus der italienischen Schule in das national deutsch-englische Leben den Weg zu ihren höchsten Kunstzielen fanden, sagt weiter von Händel: „In seiner protestantischen Natur hätte er sich doch in Italien, wo ihn Volks- und Religionswesen abgestossen hätten, nie auf die Dauer heimisch gefühlt. Aus anderen Gründen duldete es ihn in seinem Vaterlande ebenso wenig. Er liess sich hier an keine Hofbühne verlocken; selbst nach dem Kaiserhofe, der später den ganzen Kern der Tonkünstlerschaft an sich zog, schien er, wiewohl ihn seine Reisen mehrfach in die Nähe führten, kein Begehr zu haben, denn überall in Deutschland hätte er zu den innewohnenden Schäden der Oper alle Nachtheile der verderbten, verzerrten, verzwergten Sprache und Literatur einer lächerlichen Zeit, die man dort selbst das absterbende Jahrhundert der Poeten benannte, in den Kauf zu nehmen gehabt. Er warf den Anker seiner Existenz in England, wo er sich in dem Leben eines stamm- und geistverwandten Volkes heimisch fühlte, wo ihn der frische Luftzug der Freiheit, des Gedeihens, des Selbstgefühls in dem englischen Volke mit derselben gesunden Geistesnahrung kräftigte, an welcher Shakespeare erstarkt war. Der Strahl, der aus ihm zündend in seine deutsche Natur fiel, schlug erst die lebhafteren Flammen seines Genius wach, der die Saat des empfangenen Funkens reichlich vergalt.“ Auf diesem Boden und unter diesen Einflüssen schuf Händel seine Weise „Seht er kommt mit Preis gekrönt“, mit welcher noch heute jeder Sieger vom englischen Volke begrüsst wird, seinen Todten- oder Trauermarsch aus „Saul“, welcher überall, soweit die englische Sprache reicht, ertönt, wo ein Brite mit Musik zu Grabe geleitet wird[1]) — Weisen, welche zwar jedem Volke germanischen Stammes aus der Seele gesungen sind, dem Empfinden des englischen aber vorzugsweise entsprechen.

Der Stil des Oratoriums, wie er von Händel für alle Zeiten als mustergültig festgestellt ist, weicht von dem aller übrigen Musikgattungen dadurch ab, dass er die drei Hauptelemente aller Poesie und Musik in sich vereint, dass er neben dem dramatischen und lyrischen, welche jenes der Oper, dieses dem Liede und der Instrumentalmusik wesentlich sind, auch das epische zur Geltung kommen lässt. Franz Liszt hat

---

Händel's entlehnt, und das „Rule Britannia“ im Besonderen enthält nur zwei Takte, die nicht von Händel sind. (Vgl. Schoelcher S. 299.)

[1]) Vgl. Chrysander III. 43.

vollkommen Recht, wenn er (Gesammelte Schriften IV. 51) behauptet, dass sich die Musik mit den Formen des Oratoriums viel mehr dem antiken Epos genähert hat als dem Drama, und dass sie so, wie sie sind, die wesentlichsten Züge des Epos am besten wiedergeben konnten. So wenig wie das Epos haben Oratorium und Cantate mit der Bühne eine andere Gemeinsamkeit, als die durch den darzustellenden Stoff bedingten und mit ihm verknüpften Gespräche. Die Neigung zu beschreiben haben Oratorium und Cantate mit dem Epos gemein: beide müssen ihr, ihrer Natur nach, folgen. Episode und Anrede nehmen hier wie dort fast dieselbe Stellung ein und die Wirkung des Ganzen stellt sich bei beiden Kunstarten als die der feierlichen Erzählung eines denkwürdigen Ereignisses dar, dessen Einzelheiten ungetheilt zur Verherrlichung eines einzigen Helden dienen." Gleichwohl darf man das Oratorium nicht mit dem Epos identificiren oder seinen Stil kurzweg als epischen bezeichnen, da er das dramatische und lyrische Element keineswegs ausschliesst; mithin stellt er eine Mischung dar, welche der Einheitlichkeit entbehren würde, wenn nicht eine Eigenschaft in ihr dominirte: der Charakter des Erhabenen, den das Oratorium auch dann festhält, wenn es gelegentlich das Gebiet der Würde mit dem der Anmuth vertauscht, ein Fall, für den es bekanntlich im Händel'schen Oratorium an Beispielen nicht fehlt.[1])

Es braucht kaum hervorgehoben zu werden, wie es vorzugsweise der Chor ist, in welchem der Oratoriencomponist den der Gattung wesentlichen Zug der Erhabenheit zum Ausdruck zu bringen hat. Wie in dem Muster aller epischen Dichtungen, der Ilias, weniger die einzelnen Helden als vielmehr die streitenden Völker im Vordergrunde stehen, so bildet auch in Händel's Oratorium der Chor den festen Untergrund der Handlung, auf welchem sich die Stimmen der Einzelnen gewissermaassen nur episodisch abheben. Nur im Oratorium konnte es ein Künstler unternehmen, wie im „Israel" ein Bild aus der Völkergeschichte fast ausschliesslich in Chören aufzuthürmen, eine Kette von harmonischen Bergriesen wie mit Schöpferhand hinzustellen.[2]) Wenn hier die epische Breite des Textes eine weit vollendetere

[1]) Vgl. Koch's musikalisches Lexicon, bearbeitet von A. von Dommer, wo das Wesen des Oratoriums in ebenso gründlicher wie geistvoller Weise zur Anschauung gebracht ist.

[2]) Chrysander III. 72.

Plastik der Tongebilde ermöglicht, als die für das musikalische Drama nothwendige Knappheit der Sprache es gestattet, so ist es andererseits dem Componisten keineswegs verwehrt, seine Chöre auch mit aller Lebendigkeit und Beweglichkeit des Drama zu erfüllen, sie in die Handlung unmittelbar eingreifen zu lassen; in dieser Gestalt aber zeigt der Chor eine nahe Verwandtschaft mit dem der antiken Tragödie, jedenfalls eine weit nähere als der Opernchor. Als ein Meister in der Kunst musikalischen Charakterisirens, auch einer Gesammtheit, bewährt sich Händel bereits in den Oratorien, in welchen, wie im „Israel" und im „Judas Maccabäus" nur ein Volk handelnd auftritt, noch weit glänzender aber da, wo sich, wie im „Samson" zwei Völker, dem auserwählten Volke die Philister gegenüber stehen. Wer möchte beim geistigen Erschauen so ergreifender und künstlerisch abgerundeter Bilder noch die scenische Darstellung, den Flitterprunk der Bühne hinzuwünschen? Wem würde nicht beim Anblick einer Handvoll Choristen und Statisten, die ein Volk repräsentiren sollen, jede Illusion geraubt? „Es unterliegt keinem Zweifel, dass die Kunst in vielen Fällen nicht das geringste einbüsst, wenn sie darauf verzichtet, Alles darstellen, Alles vergegenwärtigen, Alles den Sinnen fasslich machen zu wollen ... Vieles wird wahrlich nur gewinnen, wenn man es mehr andeutet als beschreibt, mehr beschreibt als verwirklicht. Ja in manchen Punkten geht die Phantasie so weit über die Möglichkeit der Darstellung hinaus, dass die letztere vergeblich den Versuch machen würde, es mit ihr aufzunehmen."[1])

Gewissenhafter als die Landsleute Bach's wachten die Engländer darüber, dass nach dem Tode ihres grossen Mitbürgers sein Andenken im Volke lebendig bliebe. Man veranstaltete ihm ein feierliches Begräbniss in der Westminster-Abtei und errichtete ihm drei Jahre später (1762) daselbst, im sogenannten Poetenwinkel ein seiner würdiges Monument, auf welchem er in ganzer Figur abgebildet ist, von musikalischen Instrumenten umgeben, in der Hand ein Papier mit den Worten der Arie des Messias „I know that my redeemer liveth" („Ich weiss, dass mein Erlöser lebt"). Die erste Biographie Händel's (zugleich die erste überhaupt veröffentlichte Musiker-Biographie) von Mainwaring, erschien 1760 ohne Autornamen in London, und im folgenden Jahre von Mattheson ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen, in Hamburg. Das von diesen

[1]) Franz Liszt. Gesammelte Schriften V. 212.

Autoren gesammelte Material ergänzten Hawkins und Burney in ihren grossen musikgeschichtlichen Werken nach persönlichen Erfahrungen. Alle diese Arbeiten wurden mit Geschick verwerthet und durch gründliche Forschungen vervollständigt in den neuerdings veröffentlichten Biographien von Victor Schoelcher, dem bekannten französischen Politiker, dessen Arbeit 1857 zu London in englischer Sprache erschien; von Fr. Chrysander (Leipzig 1858—67, nur bis zur Hälfte des dritten Bandes vollendet), und von W. S. Rockstro (London 1883). Eine Gesammtausgabe von Händel's Werken wurde 1786 in London veranstaltet, ein in mehr als einem Sinne zeitgemässes Unternehmen, denn selbst in England musste man fürchten, dass die Mode des Tages die Erinnerung an den grossen Todten verdunkeln werde.[1]) Viel später erst folgte Deutschland dem Beispiel Englands, indem es 1859 seinem berühmten Sohne in seiner Vaterstadt Halle ein Denkmal errichtete. In demselben Jahre begann die 1856 in Leipzig zusammengetretene Händelgesellschaft eine Gesammtausgabe seiner Werke, welcher bald zahlreiche Ausgaben einzelner Compositionen folgten, unter denen namentlich die von Robert Franz bearbeiteten Vocalwerke eine grosse und wohlverdiente Verbreitung gefunden haben.[2]) Auch Mendelssohn's haben wir uns hier dankbar zu erinnern,

---

[1]) Der Herausgeber der von der englischen Händelgesellschaft veröffentlichten Werke schreibt in seinem „An den König" gerichteten Vorwort: „Capital, as the works of this great master have ever been considered, they must however, according to the fluctuations of taste, have been in great measure confined to the Closets and Studies of the curious, had not your Majesty's Judgement and Munificence kept them alive, and by your support and approbation taught the world, to feel their force and energy."

[2]) Die von Robert Franz unternommenen Bearbeitungen Bach'scher und Händel'scher Vocalwerke, besonders die von ihm hinzugefügten Begleitungen haben mancherlei Angriffe zu erdulden gehabt von Seiten einer Partei, welche der Ansicht ist, die meist sehr dürftigen, die Ausführung betreffenden Andeutungen dieser Meister seien buchstäblich zu nehmen, und jede persönliche Zuthat sei als eine Versündigung an ihrem Geiste zu betrachten. Wer sich des an früherer Stelle (u. a. S. 464. Anm.) in Bezug auf die Freiheit der Reproduction zu Bach's und Händel's Zeit Gesagten erinnert, der wird nicht zweifeln, auf wessen Seite er sich in dieser Streitfrage zu stellen hat. Selbstverständlich gilt hier das Wort: „Quod licet Jovi non licet bovi," denn nur wenige Auserwählte werden die Aufgabe des freien Nachschaffens, bei strengem Festhalten an dem Stil der betreffenden Meister, in so genialer Weise lösen, wie es Robert Franz gethan hat. Uebrigens darf die erwähnte Frage als erledigt gelten seit dem Erscheinen der auf sie bezüglichen Schriften von Julius Schäffer und von Robert Franz selbst, in denen die Nothwendigkeit und die Berechtigung der freien Bearbeitung älterer Musikwerke mit unwiderleglichen Argumenten bewiesen ist.

der zur Wiederbelebung der Theilnahme für Händel's Werke nicht weniger energisch gewirkt hat als für die Bach'schen. Erst nachdem dieser im Anfang der dreissiger Jahre die Oratorien des Meisters auf den niederrheinischen Musikfesten zur Aufführung gebracht, und sie so dem grossen Publicum zugänglich gemacht hatte, konnte man sagen, dass Deutschland ihn wiedergewonnen habe. Seit jener Zeit ist Händel auch bei uns in der besten Bedeutung des Wortes volksthümlich, und wird es bleiben, so lange der Sinn für das Grosse und Erhabene in unserer Nation lebendig ist, so lange das Streben nach idealer Höhe und Reinheit, dem jene Werke ihre Entstehung verdanken, ein Hauptmerkmal des deutschen Geisteslebens sein wird.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

Berichtigungen.

S. 86, Z. 9 v. u. Caccini's „Nuove musiche“ erschienen im Jahre 1602.
S. 103, Z. 18 statt *di vote* lies *divote*.
S. 124, Anm. 2 ist bei Gabrieli der Vorname Johannes zu ergänzen.
S. 127, Z. 22 Schütz' „Vier Passionen“ erschienen 1666.
S. 189, Z. 21 ist zu ergänzen: „für den ersten Sopran“ etc.
S. 223, Z. 26 Lucio Papirio ist nicht, wie Castil-Blaze (L'Académie impériale de musique I. 109) berichtet, der Name des Opern-Unternehmers, sondern der Titel des Werkes, mit welchem die 1729 nach Paris berufene italienische Operngesellschaft dort debütirte.
S. 262, Z. 17 statt 1707 lies 1717.
S. 273, Z. 10 v. u. statt Ariosto lies Ariosti.
S. 355, Anm. Z. 12 lies „Dieser Knabe wird uns alle vergessen machen.“

Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

A. W. Ambros' Geschichte der Musik.

Mit zahlreichen Notenbeispielen und Musikbeilagen.

Zweite verbesserte Auflage.

In fünf starken Bänden.

Geheftet ℳ 60.
(Band I ℳ 9. Band II bis IV à ℳ 12. Band V ℳ 15.)

Elegant gebunden ℳ 68.
(Band I ℳ 10,50. Band II bis IV à ℳ 13,50. Band V ℳ 17.)

Dazu:

Namen- und Sach-Register
zusammengestellt von
Wilhelm Bäumker.
Geheftet ℳ 1.

Band V auch u. d. Titel:

Auserwählte Tonwerke
der
berühmtesten Meister
des 15. und 16. Jahrhunderts.

Eine Beispielsammlung
zum dritten Bande
mit zahlreichen Nachträgen
herausgegeben von
Otto Kade.
Geheftet ℳ 15. — Gebunden ℳ 17.

A. W. Ambros' Bunte Blätter.

Skizzen und Studien

für Freunde der Musik und der bildenden Kunst.

Vollständig in zwei Bänden.

Erste Sammlung. (Band I.) Mit dem wohlgetroffenen Portrait A. W. Ambros', gestochen von Adolf Neumann. Geheftet ℳ 4,50. Gebunden ℳ 6.

Inhalt: Der Originalstoff zu Weber's „Freischütz". — Musikalisches aus Italien. — Deutsche Musik und deutsche Musiker in Italien. — Abbé Liszt in Rom. — Carneval und Tanz in alter Zeit. — Die „Messe solennelle" von Rossini. — Hector Berlioz. — Sigismund Thalberg. — Schwind's und Mendelssohn's „Melusine". — Zur Erinnerung an Friedrich Overbeck. — Fétis. — Wagneriana. — Tage in Assisi. — Im Campo Santo zu Pisa. — Florenz und Elbflorenz. — Lose Studienblätter aus Florenz und dessen Nachbarschaft. (Giotto. — Die Geschichte des Antichrist). — Von der Holbeinausstellung in Dresden. — Alessandro Stradella. — Robert Franz. — Musik-Beilagen.

Neue Folge. (Band II.) Geheftet ℳ 4,50. Gebunden ℳ 6.

Inhalt: **I. Musikalisches.** Musikalische Wasserpest. — Hamlet, Oper von Ambroise Thomas. — Zumsteeg, der Balladencomponist. — Der erste Keim des Freischütz-Textes. — Musikalische Uebermalungen und Retouchen. — Franz Lachner's Requiem. — Bachiana. — Rubinstein. — Halbopern und Halboratorien. — Schubertiana. — Allerlei Beethoven'sche Humore. — Ein Kapitel von musikalischen Instrumenten. — **II. Zur bildenden Kunst.** Von Wien nach Nürnberg. — Orcagna, Holbein und Kaulbach. — Kaulbach's Carton: die Christenverfolgung unter Nero. — In den Raphael-Sälen des Vaticans. — **III. Aus meiner italienischen Reisemappe.** Goethe in Italien und seine Nachfahrer. — Italienischer Frühling. — Ein Bilderbuch voll Figuren. — Der Gesundheitspass von Orbetello. — Römische Ostern. — S. Maria alla morte in Rom. — Orvieto.

Aus dem Tonleben unserer Zeit.

Gelegentliches von

Ferdinand Hiller.

Neue Folge. Mit dem Portrait des Verfassers nach einer Originalzeichnung von Adolf Neumann.

Ein Octavband. Geheftet ℳ 3. Gebunden ℳ 4,50.

Inhalt: Zu viel Musik. — Musikalische Briefe. — Erinnerungsfeier an Johann Sebastian Bach. — Nachruf an Moritz Hauptmann. — Nachruf an Rossini. — **Ludwig van Beethoven:** Zum 17. December 1870. — Zur hundertjährigen Geburtstagsfeier Ludwig van Beethoven's. — Biographische Skizze. — Aus den letzten Tagen Ludwig van Beethoven's. — Beethoven's Claviersonaten.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08740 887 6